

La justice sociale au cinéma

Jean Collet

Number 42, October 1965

Cinéma et justice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51792ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Collet, J. (1965). La justice sociale au cinéma. *Séquences*, (42), 10–19.



Sciuscia, de Vittorio de Sica

La justice sociale au cinéma

Jean Collet

Roger Leenhardt déclarait un jour : "Dans tout film, on doit pouvoir trouver une dimension sociale et une dimension théologique." C'est comme dans la vie. Tout être a une idée, une morale de la vie en société. Et ceux qui se piquent de n'en pas avoir, en ont déjà une, par le fait même . . . Ils sont comme M. Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir. Dans un film, cela est encore plus possible que dans la vie. Car on ne fait

pas un film avec des idées, mais avec des faits, des comportements. Et ces faits, ces comportements sont infiniment plus révélateurs, plus significatifs que des thèses clairement exprimées. Parfois, il arrive même que les personnages contredisent leur auteur : tel qui se croit marxiste fait un film où apparaît la nostalgie d'un pouvoir absolu, tyrannique, primitif. Ainsi *Ivan le Terrible*, d'Eisenstein, où l'auteur se laisse emporter par ses obsessions

profondes, son besoin de s'appuyer sur un être fort, de construire la société autour d'un chef souverain et redoutable.

Il y a donc dans tous les films une "idée de la justice sociale". Et pas forcément celle que l'auteur a voulu y mettre. Il appartient au spectateur, au critique, et surtout au sociologue de demain d'éclairer le monde dans lequel nous vivons, en confrontant les diverses manières dont les cinéastes d'aujourd'hui se représentent la vie en société.

1. Des documents sociaux

Au commencement était Louis Lumière. Au commencement du cinéma était le documentaire. *La Sortie des usines Lumière* est le premier film de l'histoire du cinéma qui peint le monde du travail.

On peut retrouver, jusque dans le cinéma le plus moderne, toute une lignée de films qui s'attachent à décrire ce monde du travail, ses combats et ses peines, ses espoirs et ses désillusions. A décrire et non à juger. Ni à expliquer. Ces documents sont rares et précieux dans la mesure où ils exigent de l'auteur une neutralité héroïque dans une partie où tout nous pousse à nous engager.

Ces documents sont le matériau par excellence du sociologue. Toute réflexion sur la justice et l'injustice sociale doit partir de là.

C'est avec ce matériau que nous tâcherons de dessiner notre conception de la justice sociale.

Ces documents, c'est tout d'abord le cinéma néo-réaliste. De *Sciuscia* à *Umberto D*, en passant par *Le Voleur de bicyclette*, l'oeuvre de de Sica et de Zavattini se veut d'abord un constat de la réalité contemporaine. Le malheur de l'enfance et de la vieillesse, le drame du chômage, la fatalité qui s'abat sur les prolétaires, telles sont les lignes de force de ces films.

Mais c'est chez Visconti, dans *La Terre tremble*, qu'il faut chercher la peinture la plus vigoureuse, la plus tragique de ce monde des "exploités", luttant avec l'énergie du désespoir pour échapper à un régime social fondé sur leur écrasement. De même chez le Rossellini d'*Europe 51*.

D'un bout à l'autre du monde, ces films se sont multipliés depuis 1945 : l'Inde de *Pather Panchali*, *Aparajito*, *Le Monde d'Apu*, celle de *Calcutta, ville cruelle*. L'Amérique décrite par Lionel Rogosin, dans *On the Bowery*. L'Afrique, dans *Come Back Africa* et *Moi un Noir*. La France, dans *La Pyramide humaine*. L'Inde encore, vue par Rossellini dans *India*.

Le point commun de tous ces films, c'est l'attention accordée à la misère, le souci d'en éclairer les causes, d'en suivre le mécanisme.

C'est le point de vue du sociologue. Cette école documentaire, dont l'ethnologue Jean Rouch paraît le maître, a trouvé aujourd'hui au Canada son épanouissement (*Pour la Suite du monde*).

Dans le même esprit, les films de Chris Marker : *Lettre de Sibérie*, *Description d'un combat*, *Cuba si*, et *Le Joli Mai*, s'attachent à fixer le portrait d'une société à un moment précis de son évolution. Mais ici déjà le document se colore d'une thèse. Le sociologue est aussi l'homme d'une certaine idée politique. Il ne cache pas ses préférences : il s'exalte devant les kibboutz et les réalisations sociales de Fidel Castro. Il proclame clairement son mépris pour le Français moyen de la Ve République.

Il y a aussi l'ersatz de ces documents, *L'île nue*, de Kaneto Shindo, que beaucoup ont pris pour un film social, n'apporte rigoureusement rien à notre connaissance de la société japonaise.

Aujourd'hui, l'Angleterre et l'Italie nous donnent les images les plus justes, les plus sensibles et les plus violentes à la fois des mécanismes sociaux contemporains, *Samedi soir, dimanche matin* et l'école du "free cinéma" rejoignent à cet égard *Il Posto* et *Main basse sur la ville*. Ce dernier film est peut-être à ce jour l'oeuvre la plus marquante consacrée aux phénomènes de la spéculation immobilière qui

sont le scandale de beaucoup de pays capitalistes.

2. Le cinéma révolté

Il est difficile, quand on a vu de telles oeuvres, d'échapper à la révolte. L'image qui résume tous ces documents, c'est la réalité élémentaire de l'homme qui s'ingénie à être un loup pour l'homme. C'est la cruauté fondamentale de la vie, l'injustice sur quoi repose généralement ce qu'on appelle avec la plus parfaite hypocrisie, "l'ordre social".

C'est dans ce sentiment de la révolte, dans cette nausée devant la cruauté humaine, que certains cinéastes ont puisé les images les plus fortes de leur oeuvre.

Luis Bunuel d'abord, *De l'Age d'or à Terre sans pain*, de *Los Olvidados* au *Journal d'une femme de chambre*, pas un film de Bunuel qui ne témoigne d'une manière ou d'une autre, avec une violence qui n'est que l'envers d'une immense tendresse déçue, de ce sursaut devant l'injustice de toute forme de société. Et à quoi bon s'étonner si les chrétiens et les marxistes se rejoignent dans cette révolte.

Cette révolte, on la retrouve encore dans une veine du cinéma français qui va de Jean Vigo à François Truffaut, en passant par le réalisme poétique de Carné - Prévert, dans leurs films d'avant-guerre — *A propos de Nice*, *Zéro*

de conduite, Les quatre cents Coups. C'est le premier regard terrifié que l'enfant jette sur le monde des adultes. C'est le refus de ce monde qui a trahi la pureté de l'enfance, son sens aigu de la justice.

On pourrait encore retrouver la même attitude dans les films de Chaplin et jusqu'aux films de Tati. On la découvrirait encore dans un curieux film méconnu de Lattuada, d'après Gogol: *Le Manteau*. Toujours sur le mode burlesque, il s'agit de peindre le conflit désespéré du pauvre — ce grand enfant — avec les forces de l'ordre. Dans *Les Lumières de la ville, Les Temps modernes* ou *Mon Oncle* le rire cache cette amertume profonde des "enfants humiliés" comme eût dit Bernanos.

Face à cette cruauté fondamentale, deux réactions peuvent partager les cinéastes : le désir de constituer une société à part, en marge, un petit monde clos fondé sur une autre "justice". Et nous aurons le film de gangsters, les films sur "le milieu", certains westerns où le héros — "le justicier" — se bat pour constituer une cellule sociale sans rapport avec le monde injuste qui l'entoure.

Seconde réaction : le film d'évasion. Au lieu de regarder une réalité qui fait mal, on va profiter du cinéma pour bâtir un monde fic-

tif, un univers paradisiaque où les bergères épousent les rois, où les balayeurs deviennent chefs d'Etat.

3. Les truands aussi ont une "justice".

Dans la première catégorie, certains films sur les truands sont l'expression d'une mythologie sociale très précise. Ainsi, il n'est pas surprenant que l'auteur de *Main basse sur la ville* soit aussi celui de *Salvatore Giuliano*. Peignant l'organisation de la Maffia, Francesco Rosi projette nettement ses idées sur la société. De même, Jacques Becker dans *Casque d'or*, ou Elia

Main basse sur la ville,
de Francesco Rosi



Kazan dans *Sur les Quais*. Ici, les gangsters constituent une petite société dans la grande.

La morale de ces films, comme chez Fellini (*Les Vitelloni* ou *Il Bidone*), se fonde généralement sur l'échec lamentable de cette petite société. Dans *M. le Maudit* de Fritz Lang, les truands qui rendent la justice sont encore plus féroces qu'au tribunal, et l'accusé en vient à souhaiter être remis entre les mains des policiers. Image prophétique de la "secte" nazie qui va régner sur l'Allemagne au mépris de toute justice. On retrouve ici le mécanisme sociologique admirablement analysé par Roger Caillois, dans son livre *Instincts et Société* (1) (Chapitre : l'esprit des Sectes).

C'est Robert Bresson, avec *Pick-pocket*, qui a le mieux traduit l'inversion des valeurs caractéristiques de tout clan, de toute bande organisée. Le pickpocket veut restaurer un monde plus juste fondé sur le vol. Dans son échec, il découvre à travers l'amour d'une femme, la révélation d'un autre ordre de valeurs. Ici, de l'injustice de toute société, on passe à l'illumination de la charité.

(1) Bibliothèque Médiations — Editions Gonthier.

4. L'évasion rassurante

A l'opposé de ces films inquiétants, une grande partie de la production commerciale est faite de la peinture d'une société irréaliste, rassurante. C'est un cinéma de compensation.

Ainsi, de la comédie américaine selon Frank Capra. Dans *L'Extravagant Mr Deeds*, un personnage sans envergure devient l'âme d'une société.

Ainsi, de tous les films de René Clair qui expriment parfaitement l'idéologie réactionnaire de la IIIe République dans la France des années '30. La chance est le grand ressort de la vie sociale (*Le Million*, *A nous la Liberté*, etc.) Chance et coïncidence sont l'expression d'un monde où, au lieu d'affronter courageusement le malheur, on se confie lâchement au hasard. C'est la consolation des faibles, la fuite devant la réalité, l'attitude de tous ceux qui demandent à la Loterie Nationale, aux courses de chevaux — et au cinéma du samedi soir — de rétablir la justice qu'ils ont renoncé à chercher dans leur vie.

On décèlerait cette attitude inquiétante dans beaucoup de films français "à succès" — et pour cause ! *Le Gendarme de Saint-Tropez*, naïf et stupide, doit au hasard de devenir général . . . Le hasard, ou l'aventure, ont souvent la même si-

gnification profonde: on accepte implicitement l'absurdité du monde, son injustice fatale, pourvu qu'une décision du sort permette au héros — et à lui seul — une réussite qu'on ne se préoccupera jamais d'entendre aux autres... Image consternante d'une civilisation du profit, où la loi de la jungle peut aussi se peindre en rose.

5. Une mise au monde

A l'opposé de ces visions négatives, quelques cinéastes — et souvent les plus grands — ont su peindre dans leurs films des personnages qui se battent contre la fatalité de l'injustice et qui parvien-

nent à instaurer un monde où l'on peut vivre et s'épanouir avec les autres. Avec ces auteurs, nous sommes à l'opposé de Bunuel. Pour celui-ci, en effet, le "juste" — *Nazarin*, *Viridiana*, le médecin de *Cela s'appelle l'aurore*, le politicien de *La Fièvre monte à El Pao*, — voit tous ses efforts voués à l'échec. La générosité est une goutte d'eau jetée dans l'océan, une générosité désespérée.

Au contraire, chez Jean Renoir, il y a toujours l'ébauche d'une solution du "problème social". Cette solution, elle ne s'impose pas dans "l'abstrait", elle n'est pas l'applica-

Pickpocket, de Robert Bresson



tion de quelque principe, de quelque loi morale. On la découvre en vivant, en plongeant dans la vie, en allant au bout de ses expériences, par une sorte de fusion dans la communauté : c'est le détachement. Vivre, pour Renoir, c'est à chaque seconde tuer quelque chose en soi, immoler une part de soi-même pour s'ajuster à la communauté. "L'art, dit-il, a besoin d'un peu, peut-être de beaucoup de souffrance . . . et aussi de sang". C'est par là que toute mise en scène de Renoir est, au sens le plus fort du terme, *une mise au monde*, un arrachement douloureux à soi-même pour se donner à quelque chose qui vous dépasse et qui vous emporte en même temps que les autres. Dans *Boudu sauvé des eaux*, c'est le clochard qui cherche à s'embourgeoiser et qui découvre finalement où est son destin. Dans chaque film de Renoir, il y a, de la même manière, un "mariage" à réaliser entre l'individu et son temps. C'est une question de vie ou de mort. Ainsi dans *La Marseillaise*, Renoir explique la Révolution française : "Louis XVI est perdant parce qu'il n'avait plus rien à faire à cette époque-là. Je ne veux pas dire qu'il était mal ou bien : simplement il n'avait plus rien à faire. La monarchie n'avait plus rien à faire. D'ailleurs, on peut même affirmer que pendant les révolutions, ce ne sont

pas les révolutionnaires qui gagnent, ce sont les réactionnaires qui perdent. C'est extrêmement différent. Même s'il n'y avait pas de révolutionnaires, les réactionnaires disparaîtraient de par eux-mêmes... C'est une question de mariage entre les êtres humains, leurs idées, leurs habitudes, leurs moeurs, et le moment, question qui est essentielle dans l'histoire du monde". (2) A travers ce propos, se dessine une philosophie de la vocation, de l'engagement social, qui est au centre des préoccupations de Renoir. De *La grande Illusion* à *Eléna et les hommes*, en passant par *Le Fleuve* et *Le Carrosse d'or*, Renoir peint des êtres qui cherchent leur place, leur rôle à jouer dans le monde. Et c'est quand ils croient l'avoir perdu — mais qu'en réalité ils se sont perdus, qu'ils ont renoncé à eux-mêmes — qu'ils commencent à vivre vraiment leur vie; ainsi de Camilla au dénouement du *Carrosse d'or*.

Cette morale ouverte sur la communauté, nous l'avons rencontrée dans les oeuvres majeures des cinémas russe et américain. On songe aussitôt aux films d'Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, *La Grève*. Rappelons-nous que, dans le premier, le mouvement révolutionnaire trouve son accomplissement dans le sacrifice d'un matelot.

(2) *Cahiers du cinéma*, no 77, page 42.

The
Grapes
of
Wrath,
de
John
Ford



De même dans *La Mère* de Donskoï, où la révolution va se sceller dans le sang des victimes de la répression.

6. Le racisme et la condition féminine

Réjoignant Renoir, il faut s'arrêter aux oeuvres de Ford, de King Vidor, de Visconti, de Donskoï encore où deux mondes s'opposent — l'ancien et le nouveau — laissant pressentir jusque dans les dénouements les plus tragiques, la vanité de toute répression : la justice est comme un fleuve. Rien ne peut l'arracher au coeur de l'homme. Ainsi de l'admirable film de Vidor : *Notre Pain quotidien*, où les pauvres chassés par la crise économique de 1930 bâtissent une communauté qui résistera à toutes les épreuves. Dans *Les Raisins de*

la colère, Ford peint la même aventure plus tragique, moins décisive. Et comme chez Donskoï (*L'Enfance de Gorki*), comme chez Visconti (*Rocco et ses frères*), apparaît ici l'enfance victorieuse d'un monde chancelant. Non plus seulement l'enfance humiliée, mais cette fois l'enfance qui est le levain du monde, le ferment de la justice de demain.

Il faut réserver une place à part au très beau film américain, *Le Sel de la terre*. A travers la reconstitution d'une grève, les auteurs ont su exprimer un aspect de la justice sociale généralement passé sous silence : la condition de la femme. Dans ce film, les grévistes découvrent qu'ils ont avec leurs épouses les mêmes rapports de subordination que les patrons entretiennent avec leurs ouvriers. Les mêmes rap-

ports aussi que certaines races cul-
tivent avec des races jugées infé-
rieures.

On ne saurait réunir ici tous les
films qui ont su parler du racisme.
Beaucoup de grands westerns —
et en particulier *Les Cheyennes* de
Ford. Mais c'est peut-être chez Pre-
minger, dans *Exodus* et dans *Le*
Cardinal, que se trouve le mieux
exprimé le combat des hommes de
bonne volonté contre les préjugés
de races qui sont encore le scandale
des pays modernes.

7. La société policée

Aujourd'hui, quelques films as-
sez rares ont su montrer le prob-
lème social le plus aigu du monde
moderne. C'est, d'une part, le sys-
tème policier. D'autre part, la ci-
vilisation des robots. Ces deux réa-
lités ne sont d'ailleurs que les faces
complémentaires d'un même mal
en train de ronger la société con-
temporaine.

Le système policier n'a jamais été
mieux analysé que par Orson
Welles dans *Le Procès*, et surtout
dans *La Soif du mal*. Ce dernier
montre avec une lucidité exem-
plaire comment une idée de la jus-
tice fondée sur la stricte applica-
tion de la loi conduit au règne du
policier et comment le policier ar-
rive fatalement à détruire la justice
qu'il croit défendre.

Apparemment très loin, mais re-
joignant en profondeur ces oeuvres
brûlantes, *Un Homme dans la fou-
le*, de Kazan, analyse avec la même
rigueur un phénomène moderne a-
nalogue : dans une civilisation gré-
gaire, l'individu primitif qui a as-
sez de force pour échapper au trou-
peau devient la "vedette", le sur-
homme, le conducteur des masses.
A travers cette fresque prophétique
(1957), on retrouve aujourd'hui la
civilisation des idoles, avec les fou-
les vivant par procuration, prêtes à
subir toutes les propagandes, tou-
tes les publicités, voire tous les sur-
sauts du fascisme.

8. Demain, les hommes-fourmis

C'est dans cette perspective qu'il
faut aborder trois oeuvres majeu-
res du cinéma contemporain, trois
films qui laissent entrevoir avec
une lucidité impitoyable le mal à
combattre si nous voulons que les
sociétés de demain soient encore à
l'échelle des hommes. Ces trois films
sont *Muriel*, *Le Désert rouge*, et
Alphaville.

Le point commun entre Resnais
et Antonioni et Godard, c'est d'a-
voir su peindre, chacun à sa maniè-
re, la civilisation des "mutants", le
tournant que nous vivons. Dans un
monde d'objets, de machines, d'e
chiffres, régi de plus en plus par

des technocrates, la grande tentation, le grand péril, c'est de croire que la justice, l'ordre social, peuvent être le fruit d'une opération mathématique. Ainsi, l'homme peu à peu se "robotise", devient objet, se décompose parmi les choses. Les personnages de *Muriel* s'efforcent désespérément de recoudre les lambeaux de leurs vies. Ceux du *Désert rouge* n'arrivent même plus à lutter contre une décomposition infiniment plus avancée. Dans *Alphaville*, s'opposent dans une lutte à mort le monde de technocrates et le monde de l'affectivité, l'ordre selon les mathématiques et l'ordre de l'amour.

C'est par là qu'il faut clore ce tour d'horizon fatalement sommaire. Ces dernières oeuvres, amères

mais courageuses, nous laissent deviner à travers l'accélération de notre histoire le rôle capital du cinéma. Les cybernéticiens qui ont vu *Alphaville* ont avoué y trouver des préoccupations morales qu'ils n'osaient affronter, des responsabilités dont ils avaient peur. A ce niveau, le cinéma devient notre conscience.

Il nous aide à comprendre que le monde de demain ne saura se satisfaire ni de l'ordre des robots, ni de la charité individuelle.

L'amour qui est au coeur de tout homme doit rayonner dans les structures gigantesques de notre société. C'est à ce niveau que le cinéma nous propose la difficile réconciliation du cerveau et du coeur.

Alphaville,
de
Jean-Luc
Godard

