

Mise en jeu, mise en je de l'autre

Christophe MILESCHI
Professeur des universités, études italiennes
Université Paris-Ouest-Nanterre - CRIX EA 369
christophe.mileschi@wanadoo.fr

Résumé

Le plaisir que procure *Sette opere di misericordia* (G. et M. De Serio, 2011) est de ceux qui bousculent et donnent ensuite à penser. Il porte la réflexion du spectateur sur la figure de l'Autre : l'étranger, le clandestin, le malade, l'enfant, celui que son état ou son statut tiennent aux marges de la société – laquelle se définit, justement, à la mesure de ce qu'elle exclut. La « miséricorde » dont il est ici question est l'objet d'un parcours apparemment paradoxal, dont les « œuvres » sont illustrées par des actes qui sont, à première vue, aux antipodes des valeurs chrétiennes. Premier long métrage des frères De Serio, *Sette opere di misericordia* est un grand film d'initiation, en même temps qu'une belle leçon de cinéma, qui s'inscrit dans une haute tradition.

Riassunto

Il piacere che suscita *Sette opere di misericordia* (G. et M. De Serio, 2011) è di quelli che travolgono e fanno poi pensare. Conduce lo spettatore a riflettere sulla figura dell'Altro: lo straniero, il clandestino, il malato, il bambino, colui che viene relegato dal proprio stato o statuto ai margini della società – la quale si definisce, appunto, rispetto a ciò che esclude. La « misericordia » di cui qui si tratta compie un percorso in apparenza paradossale di « opere » rappresentate da atti che sono, a prima vista, agli antipodi dei valori cristiani. Primo lungometraggio dei fratelli De Serio, *Sette opere di misericordia* è un grande film iniziatico e, allo stesso tempo, una bella lezione di cinema, iscritta nel solco di una tradizione alta.

Mots clés : miséricorde, charité, compassion, étranger, clandestin, sans-papiers, discrimination, l'Autre, le visage.

Parole chiave : misericordia, carità, compassione, straniero, clandestino, immigrato sprovvisto di permesso di soggiorno, discriminazione, l'Altro, il volto.

Convié à discourir de *Sette opere di misericordia* à l'intention d'un public qui ne l'a pas forcément encore vu, je vais tenter l'exercice difficile de donner envie de voir ce film sans le raconter, d'en proposer une analyse au lecteur sans trop gâcher le plaisir qu'il y prendra ensuite en tant que spectateur – animé, même, par l'espoir de susciter l'envie de le revoir chez qui l'aurait déjà vu. Tant il est vrai qu'on aime mieux ce que l'on connaît davantage, comme le film l'illustre aussi.

J'ai parlé de « plaisir » car, bien que ce mot ne fasse pas partie de la trousse à outils agréée du critique universitaire – sans doute parce que nous sommes accoutumés au lieu commun mortifère selon lequel le vrai savoir se doit d'être au moins un peu ennuyeux –, c'est quand même toujours un plaisir de voir un grand film. Et *Sette opere di misericordia* est un grand film ; mais le genre de plaisir qu'il donne n'est pas de ceux, plus faciles, que peuvent procurer des comédies légères où une famille de Démocrates affronte la crise d'adolescence du petit dernier dont on découvre qu'il veut voter Républicain, ou des blockbusters où un super-héros peut plonger nu dans l'huile bouillante en chantant l'hymne américain en canon.

Le plaisir que donne *Sette opere di misericordia* est de ceux qui bousculent, et donnent ensuite à penser. Le genre de plaisir qui nous met au travail – et travail, comme on le sait, signifie à la fois effort et souffrance : le travail du deuil, le travail de l'enfantement. Le genre de plaisir qui donne à travailler sur soi-même, sur certaines idées reçues qu'on avait sans le savoir, à travailler du chapeau, en tout cas à se soumettre à un effort, qui est le gage que l'on est en vie, et pas encore tout à fait pétrifié dans ses certitudes, son rôle social, son doux confort mental.

C'est un film doublement exigeant. Un film exigeant du côté de ceux qui l'ont fait, d'abord. On voit de bout en bout qu'ils n'ont cédé à aucune facilité narrative, émotionnelle, qu'ils n'ont pas voulu, par exemple, avoir recours aux « ficelles » qui permettent si bien, au cinéma, de créer à bon compte, à moindres frais esthétiques, des émotions. Ainsi la bande sonore est-elle d'une discrétion rare : de nombreuses scènes sont dénuées d'accompagnement musical, et dans certaines (notamment la scène finale) la musique n'est pas « plaquée » sur les images, mais semble surgir des soubassements de ce qui est montré à l'écran ; au point qu'il faut sans doute voir le film plusieurs fois pour finir par identifier sa présence. C'est aussi, d'autre part, un film exigeant pour celle ou celui qui le regarde, un film qui exige quelque chose de son spectateur, et qui entend l'impliquer frontalement, en tout cas ne pas le laisser entièrement dans le rôle du spectateur passif, qui « consomme » son spectacle. J'y reviendrai.

Bien que ce soit leur premier long métrage, les frères De Serio n'en étaient pas à leurs premières armes. On leur devait déjà divers travaux documentaires sur cet Autre inassimilable, cet Autre pas-comme-nous et pas-de-chez-nous qu'est le travailleur immigré, le sans-papiers, le clandestin¹.

L'étranger est à mon avis une figure essentielle du temps présent : notre époque, en Europe, fait de l'étranger, plus ou moins selon les horizons politiques, mais très largement de l'extrême

¹ Voir la filmographie donnée en fin d'article.

droite jusqu'à une certaine gauche, le bouc émissaire potentiel (et souvent factuel) de tous les maux de la société. Il m'apparaît donc impératif de penser, de penser critiqueusement (et pas en ressassant le discours convenu selon lequel « il y a un problème de l'immigration », « il y a trop d'étrangers en France [en Italie, en Europe] »), de penser éthiquement, philosophiquement et politiquement la place de l'Autre dans notre monde, si l'on veut essayer de comprendre un peu quelque chose au temps dans lequel nous vivons. *Sette opere di misericordia* nous conforte, nous encourage et nous aide, en nous fournissant des outils, dans ce travail nécessaire.

Le discours dominant et les pratiques courantes sur l'étranger, singulièrement le sans-papiers, portent une réalité tout à fait terrible : la banalisation d'une privation des droits fondamentaux pour une certaine catégorie d'êtres humains, au motif, tout simplement, qu'ils ne sont pas d'ici. Au motif qu'ils sont nés ailleurs :

Est-ce que les gens naissent Égale en droits
À l'endroit
Où ils naissent
Que les gens naissent
Pareils ou pas ?
(Maxime le Forestier, *Né quelque part*, 1987)

Depuis une vingtaine d'années, le statut d'« étranger en séjour irrégulier », comme on dit, a peu à peu été totalement pénalisé : ne pas être en règle avec l'administration n'est plus une simple infraction, comme ne pas payer ses impôts ou ne pas s'acquitter d'une amende dans les délais ; c'est un *crime* qui relève du *pénal*, au même titre que braquer un magasin ou agresser quelqu'un : on interpelle les « sans-papiers » dans la rue, on les fouille, on les menotte, on les met dans le panier à salade pour les conduire dans des « centres de rétention administrative » qui sont, à tout point de vue, des lieux de détention, des mondes carcéraux, des maisons d'arrêt, où des gens, jusqu'à des enfants en bas âge, sont enfermés contre leur volonté, ne peuvent recevoir de visite, parfois pendant des mois, exactement comme en prison : sauf qu'ils n'ont commis aucun crime. Sinon le crime que la loi sur les étrangers a inventé de toutes pièces. Il faut se souvenir qu'il n'y a pas si longtemps que les « papiers d'identité » obligatoires existent² et que les gens sur un territoire donné sont tenus de pouvoir les présenter à tout moment sur simple demande de la police. Les étrangers en séjour irrégulier dans tel pays d'Europe, des gens qui n'ont bien souvent aucun ancrage « chez eux », dans leur « pays d'origine » (où parfois ils n'ont pas mis les pieds depuis 10 ans, 20 ans, 30 ans, qu'ils ont quitté à 10 ans ou à 4 ans), ou qui y risquent tout simplement leur vie, sont en fait des êtres humains jugés en séjour irrégulier... sur terre. Des bannis, des proscrits du vivre humain.

Parmi d'autres références possibles sur ce sujet, je recommande le travail cinématographique de Thomas Lacoste, notamment *Les mauvais jours finiront*³ (2009), *Ulysse clandestin*⁴ (2011), et *Notre Monde*, sorti dans les salles le 13 mars 2013. On y trouvera des analyses fouillées de ce qui se passe, se trame et se joue autour des évolutions successives du statut des étrangers.

² En France, c'est le gouvernement de Vichy qui décrète l'obligation de la carte d'identité nationale, en octobre 1940. En Italie, la *carta d'identità* est introduite en 1931 par l'État fasciste.

³ Voir <http://www.labandepassante.org/mauvais-jours-finiront.php>

⁴ Voir <http://www.labandepassante.org/ulysses-clandestin.php>

Des analyses effrayantes aussi, car elles mettent en lumière la « banalisation du mal » décrite en son temps par Hannah Arendt et qui est à l'œuvre en ce moment, à nouveau. Mais certaines peurs, il faut les reconnaître, les connaître et les affronter, car les nier risque de hâter l'avènement ultime de ce dont elles nous menacent.

Il y a des liens de fond entre le travail de Thomas Lacoste et celui des De Serio dans *Sette opere di misericordia*. La Fille, le Vieux, le Gamin vivent (dans le film) et illustrent (pour le spectateur) trois situations de marginalisation, de discrimination et d'oppression subies ; trois destins solitaires au ban de la société. La Fille, parce que femme et étrangère ; le Vieux parce que vieux, malade et de condition modeste ; le Gamin parce que jeune et étranger. Mais eux, c'est nous : si l'on songe aux catégories qui font potentiellement (et souvent factuellement) l'objet de discriminations (Noirs, Juifs, Arabes, homosexuels, femmes, jeunes, vieux, malades, étrangers avec ou sans papiers), cela représente, comme le dit Louis-Georges Thin dans *Notre Monde*, 80% de la population d'un pays comme la France – et guère moins pour l'Italie. Et les 20% qui restent (les mâles blancs entre deux âges) seront ou ont été discriminables : ils ont été jeunes, ils seront vieux et peut-être malades. Et en fonction de l'évolution (inquiétante) des lois sur la nationalité, un peu partout en Europe, certains pourraient même se retrouver un jour non-français, ou sous-français, sous-italiens ou non-italiens si, par exemple, des partis d'extrême droite parvenaient au gouvernement. Mais la droite prétendument non extrême chemine dans une direction semblable – et même la gauche de gouvernement, bien qu'elle prenne davantage de précautions oratoires pour expulser ses quotas de sans-papiers ou déloger les Roms.

Ceux qui ont vu *Sette opere di misericordia* vont peut-être penser : mais voyons, le film ne parle pas de tout ça ! Non, c'est vrai, il ne parle pas explicitement de ça. Du reste, c'est un film qui ne *parle* presque pas, j'entends avec des mots. Mais tout de même, il en parle, et en parle sans cesse, car c'est tout l'arrière-plan du film : c'est bien le sort qui est fait aux sans-papiers en général qui condamne la Fille, la clandestine moldave protagoniste du film, à une vie de bête traquée, qui la relègue dans des zones dangereuses de marginalité, qui l'oblige pour survivre à commettre des actes répréhensibles. Et c'est parce qu'il est en dehors de toute vie sociale, hormis celle, mécanique et entièrement technicisée, de ses séjours à l'hôpital, c'est parce qu'il est livré à lui-même, à sa vieillesse et à sa maladie sans le secours de personne, que le Vieux devient une proie facile. La Fille et le Vieux sont abandonnés par la communauté humaine, pratiquement bannis de toute espèce de solidarité. Or c'est la solidarité (la compassion, la charité, l'entraide, les liens sociaux, autant de noms différents pour une réalité identique, qu'on peut aussi nommer *miséricorde*) qui structure ce qu'on peut appeler l'humanité.

Un symptôme très fort de leur inscription à la marge extérieure de l'humanité – puisqu'on peut dire sans trop d'erreur que l'humain est un être de langage, qui ne peut vivre sans parler – c'est que les personnages principaux – et donc le film lui-même – sont quasiment muets.

Muet quantitativement : il n'y a que très peu de dialogues entre les personnages. D'ailleurs, on pourrait dire que les deux personnages principaux ont été choisis exprès à cet effet : l'une est moldave, elle vient probablement d'arriver en Italie et ne semble pas encore très à l'aise avec l'italien ; l'autre est malade, et sa maladie affecte justement le siège de la parole, la gorge, les cordes vocales.

Mais le film est muet aussi qualitativement, si l'on peut dire : les quelques dialogues fournissent juste des informations utiles pour suivre le déroulement de l'intrigue, le strict minimum, mais ils sont à peu près insignifiants en ce qui concerne la dynamique des rapports entre les personnages, leur évolution, leurs sentiments, etc.

En ce sens, ce film est aussi une remarquable leçon de cinéma, car il nous rappelle que le cinéma, ce sont d'abord des images qui bougent, et qu'il y a eu pendant des décennies un cinéma sans paroles, qui était pourtant déjà du vrai cinéma. Il nous rappelle qu'on ne fait pas un film d'abord avec des mots et des idées (même si, bien sûr, il peut y avoir des mots et des idées dans un film sans que cela soit une trahison du cinéma !), mais avec des images.

En particulier, dans le film qui nous occupe, des images de corps. Ce sont les corps qui portent la tension dramatique, ce sont les corps qui racontent le film. Et surtout les visages. (Ce film n'est donc pas une pièce de théâtre, on me pardonnera cette lapalissade, car au théâtre, à moins d'être au premier rang et avec de bonnes jumelles à infrarouges, on n'a jamais de gros plans sur les visages des acteurs). Les visages et, bien sûr, les éclairages, le cadrage, la photographie, qui mettent en relief la façon dont les corps et les visages portent cette tension.

Ici, je dirai que les frères De Serio sont en partie, et entre autres, les héritiers du cinéma expressionniste, et aussi les enfants (ou, compte tenu de leur âge, les petits-enfants) de Pier Paolo Pasolini. Je m'explique brièvement sur ces deux assertions péremptoires. *Sette opere di misericordia* est un film aux accents expressionnistes, en tant qu'il propose une représentation hautement stylisée de la réalité, visant à provoquer une intense réaction émotionnelle chez les spectateurs, dans un contexte existentiel général qu'on peut dire angoissant ; la sobriété des moyens et la simplicité des décors – qui sont, *volens nolens*, une prise de position par rapport à et au sein de l'industrie cinématographique – et le fait que les dialogues se trouvent réduits à la portion congrue nous renvoient également au cinéma expressionniste – qui, comme on le sait, s'épanouit au temps du muet. Et quant à Pasolini, le travail des corps et sur les corps dans *Sette opere di misericordia*, l'utilisation des corps des acteurs comme *signes*, comme porteurs du discours (qu'on songe à *Médée* ou à *Théorème*, deux films qui sont eux aussi quasiment muets), et l'effort signifiant auquel ils sont soumis lui doivent certainement quelque chose (que cela soit ou non conscient n'a au fond guère d'importance : rien n'impose de mesurer la qualité d'une œuvre à l'aune des « intentions » déclarées et déclarables de ses concepteurs).

Je dirai aussi – cette fois sans m'expliquer du tout, pour ne rien déflorer – que *Sette opere di misericordia* nous place devant l'évidence de l'animalité humaine. J'entends ici le terme animalité sans la moindre connotation péjorative⁵. Au contraire : c'est peut-être en redevenant davantage l'animal qu'il est, mais qu'il voudrait nier qu'il est, que l'être humain peut devenir un peu plus humain, un peu moins mauvais envers son prochain. Un peu plus aimant et solidaire envers le faible, le démuné, l'autre en situation de détresse. Cependant, pour l'être humain, cette solidarité ne va jamais de soi, comme le montre le film.

⁵ Voir par exemple AGAMBEN, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002 ; ID., *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. fr. de Joël Gayraud, Paris, Payot-Rivages, 2002. Qu'on me permette aussi de renvoyer à MILESCHI, Christophe, « À quel prix y a-t-il un propre de l'homme ? », in *Éthique et modernité*, dir. Philippe Alexandre, Nancy, PUN, 2006.

Mise en jeu

En effet, les personnages principaux, Elle et Lui, ou la Fille et le Vieux, mettent tour à tour l'autre en jeu comme s'il était un objet ayant une certaine valeur économique, un certain prix en argent, qu'on peut miser sur le tapis du destin, en espérant gagner gros. Cette mise en jeu de l'autre est, ou semble d'abord éminemment cynique, calculatrice, méchante, violente. L'autre n'est pas vu comme sujet, mais comme objet marchand, un objet dont on serait libre de disposer pour son propre intérêt. Mais l'une et l'autre vont bientôt découvrir qu'on ne joue pas impunément avec l'autre. Que le mettre en jeu, c'est très vite se mettre en jeu soi-même.

La Fille et le Vieux n'auraient jamais dû se rencontrer. Ils appartiennent à deux mondes qui d'ordinaire ne se croisent pas, n'ont aucune zone d'interférence. Des mondes qui sont même faits pour être antagonistes, c'est-à-dire qui sont organisés socio-politiquement dans des logiques d'opposition : eux contre nous. La collision entre leurs vies est donc d'abord inévitablement violente.

Si l'on en croit Emmanuel Levinas⁶, cette violence est peu ou prou le propre de toute rencontre entre deux sujets. Le visage de l'autre me fait effraction, en me donnant une responsabilité infinie. L'autre me fait violence en tant qu'autre inassimilable. Son visage me présente un dénuement et une nudité qui sont à la fois un appel à la violence, au meurtre (la fragilité du visage me dit que je peux, à tout moment, faire mal à l'autre) et une dissuasion du meurtre (qu'on songe à un bébé, un nouveau-né, à un chaton ou à un petit lapin : il est entièrement à notre merci ; il est très facile de le tuer ; nous y pensons forcément quand nous l'avons devant nous, il est à notre merci ; et c'est pour cette raison que nous sommes si délicats en le touchant). L'autre, dès l'instant où il est devant moi, me rend responsable de lui. Et c'est cette responsabilité qui me constitue comme sujet. Qu'on observe les visages dans le film (il serait du reste bien difficile de ne pas les voir !), et cette scène où les visages de la Fille et du Vieux sont l'un en face de l'autre, dans une stupeur, une effraction et une acceptation réciproques⁷.

La Fille et le Vieux sont amenés à la compassion à leur corps défendant, par une contrainte violente exercée sur leurs corps et sur leur liberté de mouvement. Par cette effraction de l'autre dans la vie de l'un, qui est ici portée à une forme de paroxysme et objectivée en événements, en images et en récit, disons traduite en cinéma : le Vieux est enfermé par la Fille, il perd sa liberté de mouvement ; puis la hiérarchie se renverse, la Fille se retrouve prisonnière du Vieux du moment que celui-ci dispose d'un moyen de pression et de chantage terrible sur elle.

La compassion, la charité, disons, chrétienne (le titre du film nous invite évidemment à nous référer aux valeurs du christianisme) ne sont pas des a priori du film, des valeurs posées en amont comme fondatrices. Elles ne sont pas non plus le résultat d'une attitude ou d'une

⁶ Voir notamment LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et Infini* (dialogues d'Emmanuel Levinas et Philippe Nemo), Paris, Fayard, coll. « L'Espace intérieur », 1982. ID., *Difficile liberté*, Paris, LGF, Le Livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1984.

⁷ <http://www.mymovies.it/film/2011/setteoperedimisericordia/trailer/> : 00.07-00.15.

aptitude spontanées, qui couleraient de source. Elles sont au contraire la position morale à laquelle la Fille et le Vieux parviennent sous l'effet de la coercition qu'ils subissent. La beauté de cet itinéraire tient au fait que, bien qu'ils aient été en quelque sorte contraints à la miséricorde, la Fille et le Vieux finissent par l'assumer entièrement, librement, par-delà la contrainte. Une fois qu'ils les accomplissent, leurs œuvres de miséricorde l'un envers l'autre adviennent dans une totale adhésion, sans réserves ni arrière-pensées. Non pas comme un précepte qu'il faudrait respecter pour obéir à l'Église ou faire plaisir à Dieu, pour être un bon élève qui sera bien noté par le curé ou qui recevra un ticket pour le paradis en échange de ses œuvres de bien, mais comme une découverte de l'humanité de l'autre et comme un accroissement de son humanité propre. La compassion, la charité ou la miséricorde sont les points d'aboutissement les plus hauts auxquels peut se hisser l'être humain, quand il retrouve en lui la solidarité de la bête blessée envers la bête blessée⁸.

Il me semble que cet itinéraire comporte une critique radicale (j'entends, étymologiquement, qui vise à la racine) de la posture morale chrétienne bien-pensante : les « œuvres de miséricorde » qui donnent leurs titres aux chapitres du film sont illustrées d'une manière qui semble d'abord totalement antiphrastique. « Rendre visite aux malades », par exemple, est illustré par le vol commis par la Fille dans une chambre d'hôpital des quelques misérables possessions du Vieux. C'est que les préceptes de bonne conduite édictés par l'Église sont en fait un code moral au service de la classe dominante. La Fille fait le mal, elle ne rend pas visite au malade pour l'assister mais pour le dépouiller. Et pourtant, de cette œuvre de miséricorde inversée va sortir une compassion infiniment plus profonde et plus vraie que celle du chrétien obligé, qui ne fait sa bonne action que par la seule vertu de l'obéissance à son dogme.

Cette violence et cette effraction se jouent entre les personnages du film, et nous sommes (comme toujours au cinéma) dans la position du spectateur, et même du voyeur qui les observe. Mais cela se joue aussi avec nous, entre les corps et visages filmés et nous. J'invite le spectateur à guetter le moment où un personnage le fixera dans les yeux, et à sonder en lui-même ce que cela produit⁹.

Il est rare qu'on voie au cinéma un personnage nous regarder ainsi, les yeux dans les yeux, il est rare *qu'on se sente regardé par le film*. Cela viole d'ailleurs une règle tacite que les acteurs apprennent très tôt : « Ne regarde pas la caméra, ça va faire "faux", pas naturel, on va voir que c'est du cinéma. » C'est pourquoi les acteurs ne regardent que très rarement l'objectif de la caméra.

Mise en je

La mise en *jeu* de l'autre vire bientôt à une mise en *je* de l'autre : l'autre devient ce que je suis, ce que j'aurais pu être. Comme le dit la phrase devenue célèbre (elle a été reprise entre autres

⁸ Car il est aujourd'hui établi que les bêtes, les mammifères du moins, sont, contrairement à ce que présuppose un lieu commun de la pensée occidentale sur l'animal, capables de solidarité, d'entraide et donc, peut-être, de compassion.

⁹ <http://www.mymovies.it/film/2011/setteoperedimisericordia/trailer/> : 01.27.

par Montaigne) d'un personnage d'une pièce du poète latin Tércence : *Homo sum : humani nihil a me alienum puto*. « Je suis un homme : j'estime que rien de ce qui est humain ne m'est étranger. » En le côtoyant, aussi étranger qu'il me soit au départ, aussi éloigné qu'il puisse être de mon monde, de mon système de valeurs, de mes habitudes, et même de ma langue et de mes langues, l'autre fait irruption en moi, et je retrouve en moi quelque chose de ce qu'il est.

Je est un autre. C'est en faisant l'expérience de l'altérité, à la fois familière et inassimilable, d'un autre que moi que je deviens plus pleinement moi-même. C'est en reconnaissant que j'aurais pu être ce qu'il est, que je le suis au moins en partie – sinon en totalité sous l'espèce de la souffrance et de la mortalité – que j'accède à la part la plus haute et la plus profonde de mon humanité.

Bien entendu, tout ce que j'écris là, ce sont des mots, pas des images. Les images du film sont bien plus fortes et plus intéressantes que mes mots à propos du film. Car les De Serio ont su mettre en jeu et en je leurs acteurs, du premier au dernier, du plus jeune ou plus vieux. J'invite le spectateur à prendre toute la mesure de ce qu'ils ont su obtenir d'eux. À considérer la générosité du jeu des acteurs, le courage avec lequel ils se sont mis en jeu pour et dans ce film. *Sette opere di misericordia* est l'un de ces grands films qui nous montrent des images qu'on ne voit que trop rarement au cinéma.

Je terminerai en (me) posant deux questions, que je soumets au spectateur du film – et, pourquoi pas, aux frères De Serio eux-mêmes, s'ils lisent un jour le texte que leur film m'a inspiré :

* les réalisateurs ont-ils pensé au Caravage, auteur d'une toile célèbre, *Sette opere di misericordia*, réalisée en 1606-1607, et actuellement conservée au musée (qui est aussi une église) du Pio Monte della Misericordia à Naples ? C'est bien sûr une question rhétorique, mais, au-delà du titre commun, quels points de contact, quelles accointances peut-on relever ? Leur film ne s'inscrirait-il pas dans la tradition de l'art religieux ? Fût-ce en polémique avec les formes instituées de la religion (ce qui peut encore relever, d'ailleurs, de la – ou en tout cas d'une – tradition de l'art religieux) ?

* les réalisateurs ont-ils lu Levinas ? La scène du regard, la manière dont les visages des personnages nous sont montrés et se montrent les uns aux autres, et les effets que cela produit sur eux et sur nous, tout cela peut être envisagé selon la pensée d'Emmanuel Levinas sur l'Autre, comme je l'ai dit plus haut. À mon avis, si les frères De Serio n'ont pas lu Levinas, alors c'est que Levinas a vu leur film, et qu'il en a été fortement inspiré. Certes, j'entends déjà les objections : Levinas est né en 1906 et mort en 1995, soit 16 ans avant la sortie du film dont il est question ici. Mon hypothèse semblerait ainsi contredite par la chronologie. Mais au cinéma, tout est possible. C'est la magie du cinéma.

Filmographie

- DE SERIO, Gianluca, DE SERIO, Massimiliano, *Sette opere di misericordia*, 2011.
DE SERIO, Gianluca, DE SERIO, Massimiliano, *L'Esame di Xhodi*, documentaire, 62', 2007.
DE SERIO, Gianluca, DE SERIO, Massimiliano, *Mio fratello Yang*, court métrage, 2004.
LACOSTE, Thomas, *Les Mauvais Jours Finiront. 40 ans de justice en France aux côtés du Syndicat de la Magistrature*, 126', La Bande Passante, 2009. Film en ligne sur <http://www.labandepassante.org/mauvais-jours-finiront.php> (consulté le 15 juin 2013).
LACOSTE, Thomas, *Ulysse Clandestin*, 93', La Bande Passante, 2011. Film en ligne sur <http://www.labandepassante.org/ulysses-clandestin.php> (consulté le 15 juin 2013).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turin, Bollati Boringhieri, 2002.
AGAMBEN, Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. fr. de Joël Gayraud, Paris, Payot-Rivages, 2002.
LEVINAS, Emmanuel, *Difficile liberté*, Paris, LGF, Le Livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1984.
LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, coll. « L'Espace intérieur », 1982.
MILESCHI, Christophe, « À quel prix y a-t-il un propre de l'homme ? », in *Éthique et modernité*, dir. Philippe Alexandre, Nancy, PUN, 2006.

Notice biographique

Christophe Mileschi est né le 13 juillet 1961 à Nancy. Père de trois enfants, il est agrégé d'italien (1986), docteur ès lettres (1992, Paris IV-Sorbonne), habilité à diriger des recherches (1998, Paris IV-Sorbonne). Il a été enseignant puis enseignant-chercheur à l'université Nancy II, ensuite à l'université Stendhal-Grenoble III ; il est actuellement professeur de littérature italienne contemporaine à l'université Paris-Ouest-Nanterre. Il a publié nombre d'articles sur des questions touchant la littérature italienne contemporaine, l'histoire des sciences et des idées, l'éthique, la construction de l'identité nationale, le rapport entre littérature et histoire. Il est l'auteur d'un ouvrage sur Dino Campana, d'un essai sur Carlo Emilio Gadda, d'un livre sur le cinéma de Roberto Benigni (en collaboration avec Oreste Sacchelli), de nombreuses traductions (Léonard de Vinci, Dino Campana, Giovanni Boine, Luca Canali, Lorenzo Mondo, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Luigi Meneghello, Ascanio Celestini...). Il a aussi publié divers textes de création à compte d'éditeur, dont quatre romans et quelques recueils ou plaquettes de poèmes. Il a été membre de la Commission Littératures étrangères du Centre National du Livre de septembre 2005 à juin 2008, qu'il a ensuite présidée jusqu'en juin 2011.