

Le juge à l'écran. Les enjeux d'une approche de la justice par les images

Par Julie Allard

e-legal, Volume n°1 - 2018

Pour citer l'article :

Julie Allard, « Le juge à l'écran. Les enjeux d'une approche de la justice par les images », in *e-legal*, *Revue de droit et de criminologie de l'ULB*, Volume n°1, janvier 2018.

Adresse de l'article :

<http://e-legal.ulb.be/volume-n01/arrets-sur-images-les-representations-du-juge-au-cinema/le-juge-a-l-ecran-les-enjeux-d-une-approche-de-la-justice-par-les-images>

La reproduction, la communication au public en ce compris la mise à la disposition du public, la distribution, la location et le prêt de cet article, de manière directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, ainsi que toute autre utilisation qui pourrait être réservée à l'auteur ou à ses ayants droits par une législation future, sont interdits, sauf accord préalable et écrit de l'Université libre de Bruxelles, en dehors des cas prévus par la législation sur le droit d'auteur et les droits voisins applicable en Belgique.

© Université libre de Bruxelles - janvier 2018. Tous droits réservés pour tous pays.



Le droit n'est pas figé dans les codes ou la jurisprudence : ses représentations à l'écran nourrissent les pratiques et nous instruisent sur le droit comme objet social et culturel. Cela justifie donc d'aborder l'institution judiciaire et plus particulièrement le rôle du juge à travers les films. Dans cette perspective, cet article propose de prendre au sérieux l'affirmation selon laquelle la justice aurait quelque chose à voir avec le cinéma. Depuis toujours, la justice a emprunté ses codes au spectacle, principalement au théâtre. Que change l'arrivée des caméras dans le spectacle de la justice ? Cet article soutient que cette évolution nourrit une culture de la transparence. En outre, le cinéma sollicite bien souvent le jugement du spectateur et contribue ainsi au développement d'une société du spectacle qui brouille les frontières entre réalité et fiction.

§1 En 2011, à la suite de l'arrestation de Dominique Strauss-Kahn à New-York, conduit au tribunal menotté devant les caméras du monde entier, les réactions d'indignation à l'égard de la justice américaine fleurissent dans les médias français. Robert Badinter, par exemple, dénonce sur France Inter une mise à mort médiatique « qui n'a rien à voir avec la justice »¹, mais symbolise au contraire la dérive du système américain qui prévoit l'élection des procureurs et de certains juges². Quelques jours plus tard, le sociologue Michel Fize signe dans *Le Monde* une tribune dénonçant « une inadmissible "justice spectacle" », telle que « la justice américaine tient assurément des superproductions hollywoodiennes »³.

§2 Dans l'article qui suit, qui vise à introduire la problématique des représentations du juge à l'écran, je propose de prendre au sérieux cette affirmation selon laquelle la justice, ici américaine, aurait quelque chose à voir avec le cinéma. J'entends ainsi démontrer qu'il n'est pas incongru de vouloir aborder l'institution judiciaire et plus particulièrement le rôle du juge à travers les films. Le cinéma suscite d'ailleurs l'intérêt croissant des juristes, comme en témoigne le jeune mouvement « *Law and Films* », souvent traduit en français par « Droit et cinéma »⁴. Comme ses aînés, les mouvements « Droit et Société »⁵ puis « Droit et Littérature »⁶, l'approche « Droit et Cinéma » réfute une approche positiviste du droit qui voudrait l'enfermer tout entier dans les textes et la

jurisprudence. Au contraire, ce mouvement considère le droit comme un objet social et culturel, qui se manifeste potentiellement dans tout discours ou toute pratique : « Le droit n'est pas cristallisé dans les codes ou les recueils de jurisprudence, le droit irrigue tous les instants de la vie, le droit est partout » affirment par exemple les auteurs du blog « Droit et cinéma »⁷.

Le cinéma lui-même accorde une place importante au droit et en particulier à la justice, du moins aux États-Unis : de nombreux films s'y déroulent dans un tribunal, au point de constituer un genre cinématographique à part entière, les « *courtroom drama* », souvent appelés en français les « films de prétoire ». Même si le juge n'y tient pas souvent le rôle principal, le spectateur, lui, est invité à juger : il suit l'histoire à travers le débat contradictoire des parties, interprète les faits et les arguments légaux avancés, il se fait son opinion sur l'affaire, et finalement il juge les protagonistes. Pour renforcer ce ressort des films de prétoire, l'image est souvent tournée depuis le fauteuil du juge et/ou du jury, comme si le spectateur voyait l'audience à travers leurs yeux⁸.

§3 Dans la suite, je tenterai de montrer que cet appel au jugement des spectateurs n'est pas anecdotique et résulte de deux phénomènes conjoints que je détaillerai. D'une part, comme le pensait Foucault, les paradigmes de la transparence et de la visibilité semblent s'imposer dans les relations qu'entretiennent les individus entre eux ainsi qu'avec les institutions. Désormais, ce qui n'apparaît pas est soit inavouable et illégitime, soit insignifiant voire inexistant⁹. Dans ce contexte, la justice offre une scène d'apparition dont les citoyens se saisissent de plus en plus, mais l'institution judiciaire est elle aussi sommée de se dévoiler et de communiquer auprès des citoyens, dont elle se doit d'être proche. Toutes ses représentations à l'écran sont ainsi encouragées et destinées à satisfaire le besoin du public de « participer » au processus judiciaire. D'autre part, la culture américaine, dans son droit comme dans ses films, s'adresse depuis toujours à un « peuple de spectateurs » et favorise en ce sens le goût du public pour le jugement. Or cette culture se diffuse et connaît aujourd'hui une influence croissante sur toutes les représentations de la justice.

Mon hypothèse peut donc être ainsi formulée : dans une société dominée par le spectacle et le divertissement, en particulier américain, le public emprunte au juge sa position de tiers et son mode opératoire, le jugement. Ce phénomène s'appuie sur les films et les émissions consacrés à la justice, et en même temps encourage ce type de réalisations. Ce phénomène est en outre renforcé par la domination culturelle des États-Unis, où la participation des citoyens au processus judiciaire est centrale, d'une part, et où l'industrie du spectacle, s'appuyant sur la prédisposition du « peuple » à juger, a connu son plus grand essor, d'autre part.

§4 Pour le montrer, je comparerai, dans un premier temps, la culture continentale, principalement française, et la culture de *common law* américaine, en

m'intéressant aux films en tant qu'éléments centraux de la culture populaire¹⁰, qui illustrent et en même temps nourrissent les opinions des citoyens sur la justice. Dans un second temps, je reviendrai sur la puissance des images à travers quatre thèmes : la capacité des films à montrer l'invisible, le risque de la parodie de justice, la tentation du procès permanent et, enfin, l'utilisation du pouvoir des images au profit d'une politique de la transparence.

Le juge dans la culture populaire : le grand écart entre les États-Unis et la France

§5 La place de la justice dans l'imaginaire populaire influence l'intérêt que portent le cinéma et la télévision aux acteurs judiciaires, ainsi que la façon dont ceux-ci sont représentés à l'écran. Mais la représentation de la justice que véhicule une culture peut également évoluer en fonction de l'impact des films et des émissions sur l'imaginaire populaire. La comparaison entre la culture continentale francophone, particulièrement française, et la culture de *common law* américaine, aujourd'hui dominante dans les films, est sur ce point intéressante. Tout d'abord, elle permet de prendre la mesure de la place très différente que le cinéma et la télévision accordent au juge des deux côtés de l'Atlantique, qui peut être interprétée comme un symptôme de la place qu'accordent par ailleurs à la justice les deux cultures juridiques, continentale et anglo-saxonne. Ensuite, la comparaison permet également de percevoir les rapports différents que nouent la justice, dans son fonctionnement, et la culture : alors qu'un juge américain peut citer un film comme source de droit dans sa motivation, le juge français n'admet pas d'autre source que le droit positif applicable. Cette différence, détaillée dans la suite, témoigne aussi la frontière, poreuse ou non, que ces traditions admettent entre la justice et la culture populaire. Enfin, la comparaison indique que les États-Unis conçoivent la justice elle-même comme un récit, un spectacle, dont le cinéma a emprunté les codes et où les caméras ont depuis longtemps fait leur entrée, tandis que la France protège au contraire la justice des images et la tient ainsi à distance du cinéma et de la télévision.

Le juge et la justice dans les films

§6 Le cinéma et *a fortiori* la télévision s'adressent généralement aux masses et reflètent par conséquent les cultures et les modes de vie, les stéréotypes et les valeurs, les conceptions du bien et les tensions sociales. Ils en disent long aussi sur la façon dont on perçoit, dans un lieu et une époque donnés, le droit et la justice¹¹. Les différences dites culturelles, notamment celles qui opposent les pays de *common law* et les pays civilistes, sont souvent citées comme exemples à ce sujet. Il est vrai que la représentation dominante des juges à l'écran diffère par exemple des deux côtés de l'Atlantique. Les procédures pénales, notamment, ne sont pas aussi spectaculaires et propices à l'intrigue quand elles sont accusatoires ou inquisitoires.

Dans la procédure accusatoire à l'américaine, tout le suspens de l'histoire tient dans le débat qui a lieu au procès, où la charge de la preuve revient aux parties et où ces dernières peuvent elles-mêmes participer à l'interrogatoire des témoins de la partie adverse (*cross-examination*). La justice américaine a en ce sens gardé la trace de l'ancien « duel judiciaire »¹², qui voyait s'affronter les parties ou leurs

représentants, et où le plus fort finissait par l'emporter. L'audience y est donc conçue comme le lieu où se décide qui a tort ou a raison, ce qui est vrai ou ne l'est pas, le lieu où s'écrit l'histoire. Cette dimension narrative de la justice aux États-Unis a été pensée par Ronald Dworkin au sujet de la justice constitutionnelle : c'est la fameuse métaphore du « roman à la chaîne », c'est-à-dire du droit en mouvement qui s'écrit en permanence au fil des procès et des décisions de justice¹³. Instance de récit d'une histoire collective en cours, dont le juge est présenté comme l'un des auteurs principaux, « l'institution judiciaire [américaine] est, comme partout ailleurs, un lieu de discrimination du bien et du mal. Mais la discrimination n'est pas censée venir du dehors [...]. Elle est le produit du procès lui-même qui organise la confrontation du bien et du mal dans une dramaturgie [...]. De cet affrontement dramatique, l'issue est en chaque cas incertaine. [...] Il est à peine besoin d'évoquer ce que lui doivent la littérature et le cinéma contemporains. La logique du procès est celle d'un fabuleux spectacle qui, se transportant hors du procès et y revenant sans cesse, reproduit indéfiniment l'alliance avec l'imaginaire nouée aux origines de la *common law* »¹⁴.

§7 Dans la procédure française inquisitoire, au contraire, toute la trame narrative de la justice (notamment la confrontation entre deux récits concurrents à propos de la réalité), se passe dans la phase d'enquête et non dans le procès proprement dit. Pour les Français par conséquent, l'audience reste un moment au mieux solennel et formel, au pire ennuyeux. Alors que le cinéma américain nous montre les plaidoiries et le jury populaire, le cinéma français préfère les juges d'instruction, ces enquêteurs au cœur de l'action. Ceux-ci sont d'ailleurs souvent opposés aux pouvoirs établis, contre lesquels ils luttent (*L'ivresse du pouvoir*¹⁵), parfois au prix de leur vie (*Le juge Fayard dit le Shérif*¹⁶ ou, plus récemment, *La French*¹⁷). Autre thème classique des films francophones : l'erreur judiciaire et, à travers elle, les faillites, l'impuissance voire la corruption de la justice (par exemple : les téléfilms *L'Affaire Dreyfus*¹⁸ et *L'Affaire Seznec*¹⁹, les films *Le Pull-over rouge*²⁰, *L'affaire Dominici*²¹ ou, plus récemment *Omar m'a tuer*²² et *Présumé coupable*²³). À noter que ces films sont tous, sans exception, inspirés d'affaires réelles. Que les erreurs judiciaires, par exemple, soient ou non reconnues comme telles par la justice, ces films expriment le parti-pris du réalisateur au sujet d'affaires qui ont défrayé la chronique. Dans *Présumé coupable*, par exemple, le portrait du juge Burgaud est sévère et permet de dénoncer les ratés de l'affaire d'Outreau. À l'instar de Burgaud, les juges d'instruction au cinéma sont eux aussi inspirés de la réalité : le juge François Renaud est incarné par Patrick Dewaere dans *Le juge Fayard*, Eva Joly est campée par Isabelle Hupert dans *L'Ivresse du pouvoir*, Jean Dujardin joue le juge Michel dans *La French*.

Ces divers exemples montrent que la justice intéresse le cinéma français principalement dans les moments de crise : quand les puissants ont fauté et sont poursuivis, ou quand des innocents sont persécutés. Dans tous les cas, le système judiciaire continue de sembler opaque et lointain, malgré ou peut-être grâce à ces

représentations, qui continuent de nourrir à la fois le fantasme du syllogisme, incarné par la forme même des décisions de justice, et son revers, la méfiance à l'égard d'une justice trop souvent abstraite et parfois arbitraire.

§8 Ces représentations « culturalistes » doivent toutefois être nuancées, tant les modèles juridiques évoluent²⁴, notamment au contact des productions culturelles. Nous sommes en effet depuis des décennies familiers du divertissement américain, qui produit une culture globale progressivement uniformisée²⁵. Le grand public en Europe est familier des représentations de la justice que véhicule cette culture globale et ignore le plus souvent qu'elles ne correspondent pas toujours à la réalité des procès sur le continent. Ainsi par exemple, un citoyen français habitué des séries policières américaines pourra être tenté de penser qu'on appelle systématiquement un juge « votre honneur »²⁶ et demander à ce que ses droits dits « Miranda » soient respectés²⁷. De telles pratiques révèlent une globalisation des représentations juridiques populaires qui s'explique en partie par l'influence massive du film de procès « à l'américaine »²⁸. Les représentations de la justice dans les films américains influencent même les productions cinématographiques francophones qui, pour « parler » au public, peuvent être tentées de présenter une image américanisée de la justice continentale.

Le cinéma joue donc un rôle de premier plan dans la diffusion d'une culture juridique auprès du public, dont les juristes américains ont conscience. Le juge Kennedy de la Cour suprême des États-Unis, par exemple, vante à ce sujet les vertus du cinéma populaire devant les étudiants de Harvard : il raconte ainsi que les étudiants étrangers lui ont fait part de leur désir de faire des études de droit sous l'influence du cinéma américain²⁹. De même, Iain Bomy, ancien juge au Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, confie avoir développé le goût de la justice en regardant des westerns, c'est-à-dire une certaine conception de la justice, procéduralisée et relativement idéaliste, où « le bon et le mauvais étaient clairement définis et distingués » et où « à la fin du film, le spectateur ne doutait jamais que ce qui s'était déroulé devant ses yeux était à la fois équitable et efficace »³⁰.

§9 C'est que le cinéma et la télévision ne se contentent pas de refléter les cultures juridiques : ils contribuent aussi à les vulgariser (dimension pédagogique) et à les modeler (dimension idéologique). « Le cinéma, entendu dans son sens large, façonne l'idée que se font les justiciables du droit. Dans ce contexte, les représentations populaires du droit font office de lieu d'éducation et socialisent à leur insu les citoyens sur le juridique »³¹. Autrement dit, le cinéma et la télévision illustrent autant qu'ils servent un discours et une pratique du droit. Il faut par conséquent prendre au sérieux l'impact de la production culturelle dans la constitution d'une conscience juridique populaire³² : « Sauf à envisager comment le divertissement de masse représente le droit et le système juridique, nous ne pouvons espérer appréhender la relation qui existe entre le droit et ses sujets »³³.

La place du cinéma dans la justice et le raisonnement des juges

§10 Les décisions de justice continentales sont le plus souvent lapidaires, formelles et leur motivation difficile à décoder pour le grand public. Le style impersonnel et le raisonnement présenté comme logique, rythmé par les attendus ou autres formules toutes faites n'y sont évidemment pas étrangers. Ces décisions judiciaires arides paraissent peu propices à susciter l'intérêt des masses. Au contraire, les décisions judiciaires américaines sont formulées dans un style direct, en termes relativement simples et à la première personne. La domination du modèle culturel de masse aux États-Unis est donc renforcée par le fait que la justice américaine parle une langue naturelle³⁴ et qu'elle intègre les codes de la culture populaire. Les juges motivent dans le détail leur décision quitte, pour donner chair au débat juridique, à recourir à des arguments que les juristes continentaux considèrent comme extra-juridiques : données empiriques, études historiques, références littéraires, etc. Selon une étude menée par Robert W. Petterson en 1999, l'œuvre de Shakespeare, par exemple, aurait été citée à cette date dans 800 décisions des juridictions américaines³⁵. De même, en 2015, Scott et Ami A. Dodson recensent les citations littéraires les plus fréquentes dans la jurisprudence de la Cour suprême des États-Unis, révélant que William Shakespeare et Lewis Carroll caracolent en tête du classement (16 citations chacun), suivis de George Orwell (avec 8 citations)³⁶.

§11 La justice américaine entretient un rapport au cinéma qui s'inscrit dans cette tradition : les juristes assument la culture de masse comme source du droit et les juges acceptent facilement l'influence des œuvres populaires³⁷. Ainsi, un grand cabinet d'avocats, plaidant devant la Cour suprême en faveur du mariage homosexuel en 2015, convoque parmi ses sources (*authorities*) le film *Retour vers le futur*³⁸ et sa fameuse Delorean, voiture à remonter le temps³⁹. De même, la Cour suprême du Texas, dans une affaire concernant la protection de la liberté d'expression, soutient en 2014 que le premier amendement est la pierre angulaire de la Constitution, réaffirmée comme telle par « la Cour suprême, [...] les Cours d'appel du Texas, les traités et même *la culture populaire* »⁴⁰. Cet arrêt renvoie en note au film *The Big Lebowski*⁴¹. Des juges, dans au moins huit décisions recensées, se seraient également référés à *Star Trek*. Ainsi, en 2011 par exemple, un juge du New Jersey invoque Spoke pour indiquer aux jurés la nature du raisonnement judiciaire⁴². De même, en 2015, dans une affaire de propriété intellectuelle (*Kimble v. Marvel Entertainment*), une juge de la Cour suprême, Elena Kagan, s'amuse à citer des passages de *Spiderman*⁴³.

Dans les juridictions continentales en revanche, surtout en France, la décision n'a d'autre source, du moins dans la décision écrite, que le droit positif applicable. Si bien que les éléments culturels, qui ont peut-être influencé la décision, restent

cachés aux yeux du public. Le magistrat est tenu à « un devoir de réserve »⁴⁴, dont dépendent, comme le rappellent en France l'article 43 de l'ordonnance du 22 décembre 1958⁴⁵ et en Belgique l'article 404 du Code judiciaire⁴⁶, non seulement l'honneur et la dignité de la justice, mais aussi son « sérieux ». Le Conseil Supérieur de la Magistrature français invoque par exemple, dans une décision disciplinaire du 31 janvier 1995⁴⁷, « le devoir de préserver une image de l'institution judiciaire portant la marque du sérieux et de la sérénité que les justiciables sont en droit d'attendre d'elle ». Autrement dit, la justice française revendique de ne pas être un divertissement et n'admet que difficilement qu'un procès puisse se transformer en un show, sauf à verser dans la parodie de justice. Une parodie est une œuvre qui, à des fins satiriques ou comiques, caricature et imite en la tournant en ridicule une autre œuvre ou une institution. Une parodie de justice est donc une fausse justice, une justice sommaire, qui en a les attributs mais au profit du divertissement, du spectacle, voire du pouvoir. La parodie n'a donc que l'apparence de la justice, mais elle n'en possède pas les garanties⁴⁸.

La justice comme cinéma

§12 Le contraste avec la liberté dont jouissent à ce sujet les magistrats américains est saisissant : les juges, en particulier ceux de la Cour suprême, ne se tiennent pas en retrait de la culture populaire, mais en sont au contraire des personnages à part entière. La juge Sotomayor, par exemple, n'hésite pas à se mettre en scène dans l'émission pour enfants *Sesame Street*⁴⁹, au milieu des marionnettes et en habit de juge. Certains juges deviennent même les sujets de films⁵⁰. Ce rapport décomplexé entre les juges et le divertissement (*entertainment*) peut être assimilé à la vie politique ordinaire des États-Unis. Après tout, un ancien acteur n'est-il pas devenu Président des États-Unis ? Et n'a-t-on pas vu récemment Michelle Obama danser dans un show télévisé à grande audience⁵¹ ou son mari railler les candidats à la Présidentielle dans un discours qui n'a rien à envier aux *one man shows*⁵² ? Ce comportement des personnalités politiques peut s'expliquer dans le cadre d'une entreprise de séduction de l'opinion mais cela nous étonne davantage, sur le continent européen, quand ce sont des juges qui tiennent la vedette⁵³.

Lorsqu'on s'intéresse au processus d'élection des juges aux États-Unis, il faut admettre que la ligne de partage entre justice, politique et divertissement n'est pas tracée de façon similaire. L'élection au suffrage direct de certains juges des États américains implique en effet que ceux-ci, comme les politiques, dépendent de l'opinion dont ils cherchent à attirer l'attention en se mettant en scène dans des campagnes publicitaires. Les clips réalisés par les candidats à la magistrature dans le cadre de leur campagne produisent des représentations du juge à l'écran qui sont largement diffusées par les télévisions locales. En 2004, par exemple, Paul Newby, un ancien procureur, est candidat à la Cour suprême de Caroline du Nord.

Il propose à ses électeurs un clip vidéo comique, rythmé par une chanson country qui rappelle en partie le film *O'Brother*⁵⁴. On y voit deux supposés criminels, tous vêtus de noirs, fuyant la justice à travers champs, justice qui se rappelle à eux sur la route à travers les panneaux de campagne du juge Newby, dont le slogan, répété en boucle par le refrain de la chanson, clame qu'il est « ferme mais équitable » (« *tough but fair* »)⁵⁵.

Cet exemple comique rappelle que la justice américaine n'hésite pas à puiser dans toutes les narrativités à sa disposition dans la culture populaire, y compris dans le registre plus tragique. Lors du procès de Nuremberg, par exemple, le procureur américain plaide pour diffuser au tribunal les images des camps, notamment de Dachau, tournées par George Stevens, un réalisateur hollywoodien de comédies musicales avant-guerre. Pour pouvoir les utiliser comme preuves dans un tribunal, l'armée américaine a indiqué à Stevens comment les réaliser. Leur diffusion dans la salle d'audience bouscule l'organisation de celle-ci : l'écran trône au centre, à la place du juge, et la pièce est plongée dans le noir. La réalisation des images du procès lui-même, destinées à l'époque aux salles de cinéma, est quant à elle confiée à un autre réalisateur hollywoodien, John Ford.

§13 Quel que soit le registre, le cinéma et la télévision contribuent par leurs images à faire de la justice, aux yeux des Américains, plus que du droit et de la procédure : ils permettent d'en faire une histoire. Familiers de ce spectacle et de ses codes, les Américains « expriment [donc] en termes juridiques leurs aspirations, leurs revendications et leurs jugements sociaux »⁵⁶. En ce sens, le droit et la justice aux États-Unis appartiennent eux-mêmes à la culture populaire : au même titre qu'un film, ils participent au grand récit collectif de la Nation américaine.

Les films américains rappellent bien souvent ce lien fondateur aux États-Unis entre l'existence collective et les règles de droit. Steven Spielberg, par exemple, dans *Le pont des espions*⁵⁷, réitère cette foi dans la justice et le droit qui, nous dit avec insistance le film, distingue les États-Unis de tous les régimes autoritaires à travers le monde. Tom Hanks y incarne un avocat, James Donovan, chargé de défendre un espion soviétique en pleine guerre froide. Très rapidement, le F.B.I et la C.I.A. lui demandent de lui faire rapport des confidences de son client, dans le but d'obtenir des informations capitales pour la sécurité des États-Unis. L'avocat opposera à cette demande la protection garantie aux justiciables par la Constitution américaine, et notamment le droit à un procès équitable. Son argument est simple : c'est la loi qui fait la Nation et le Peuple que servent les agences gouvernementales.

- Donovan : « Vous êtes l'agent Hoffman n'est-ce pas ? D'origine allemande ? ».
- Agent Hoffman : « Et alors ? »

- Donovan : « Mon nom est Donovan, je suis Irlandais, des deux côtés, père et mère. Vous êtes Allemand, je suis Irlandais. Qu'est-ce qui fait de nous des Américains ? Juste une chose, une : la loi (*the rule book*). On l'appelle la Constitution et on accepte ses règles. C'est ce qui fait de nous des Américains et rien d'autre. Donc ne me dites pas qu'il n'y a pas de loi ».

§14 On voit donc dans l'exemple américain qu'il est difficile de savoir qui, de la justice ou du cinéma, est premier dans l'imaginaire collectif : « L'*homo americanus* » trouve dans son cinéma la confirmation qu'il est « un animal social capable de garantir l'ordre de la communauté grâce à la Justice »⁵⁸, mais le cinéma produit autant qu'il valide cette représentation chère à la société américaine. Le jury populaire, présent au civil comme au pénal, incarne aussi ce lien fondateur entre le peuple américain et la justice. Aux États-Unis, « la participation à un jury [...] est au moins aussi importante que le vote : c'est l'un des moyens privilégiés de l'auto-gouvernement »⁵⁹. En outre, cette participation constante des citoyens ordinaires à la justice les rend encore plus sensibles à son spectacle. Grâce au jury, la culture populaire s'imprègne en effet de « l'esprit du juge », comme disait Tocqueville. L'auteur du XVIIIe siècle soulignait que le jury « sert à donner à l'esprit de tous les citoyens une partie des habitudes de l'esprit du juge [...]. Il répand dans tous les classes le respect pour la chose jugée et l'idée du droit »⁶⁰. D'une part, les films et les séries auraient donc une vertu pédagogique⁶¹ : ils éduqueraient les citoyens américains, appelés un jour à juger eux-mêmes. D'autre part, l'institution du jury, en permettant au citoyen d'exercer son jugement, contribuerait à faire des Américains un peuple de spectateurs, en quelque sorte prédestiné au développement de l'industrie du cinéma⁶².

La familiarité du public avec la narrativité juridique a en effet favorisé aux États-Unis non seulement le genre judiciaire au cinéma mais aussi, au-delà, le cinéma tout court. Pour certains analystes, le cinéma américain est même « judiciarisé », c'est-à-dire qu'il emprunte à la justice sa trame narrative. Carole Clover, par exemple, soutient qu'« une large et distincte part du divertissement populaire anglo-américain découle de l'épistémologie particulière du débat contradictoire et du procès devant un jury »⁶³. Même sans scène de procès, le cinéma ferait ainsi appel au principe du débat contradictoire, qui oppose des interprétations, des arguments, des versions de l'histoire. *Basic Instinct*⁶⁴, par exemple, propose un récit qui s'apparente à un procès à l'américaine : les multiples rebondissements de l'intrigue font osciller le spectateur dans ses propres convictions, comme un jury hésitant entre l'innocence et la culpabilité de l'héroïne. « Il peut n'y avoir aucun procès *dans* le film, affirme Carol Clover, mais il y a un procès sous et derrière le film ; le film lui-même mime les phases, la logique et la texture narrative du procès »⁶⁵. C'est ce que Carole Clover appelle la « *trialness* » de *Basic Instinct*,

c'est-à-dire une forme de narrativité propre au procès, empruntée par le cinéma.

La puissance des images

§15 Si les films racontent des histoires, ils montrent aussi des images. Il convient donc, pour aborder les représentations du juge à l'écran, de s'intéresser à la puissance des images et à leur rôle dans la société contemporaine. Sur ce point, on notera tout d'abord la force des films pour montrer et donc dire ce que les codes ne peuvent révéler. En ce sens, les films parviennent à montrer de la justice ce qui ne se voit pas habituellement, depuis le délibéré des juges jusqu'aux failles de l'institution et de ses acteurs. Penser le juge à l'écran, c'est donc vouloir le penser au-delà des représentations dogmatiques et des définitions procédurales, en quelque sorte dans sa chair. Cette mise en image contribue évidemment à diluer la majesté de la justice et à réduire la distance qui la coupe de la vie ordinaire, rapprochant ainsi celle-ci d'un « spectacle comme un autre », au risque de verser dans la parodie de justice : une imitation plus ou moins caricaturale qui sert d'autres finalités que la justice elle-même. En outre, les films ou les émissions font de plus en plus appel au jugement du spectateur. Le spectateur-juge devient omniprésent via l'écran et le corps social se trouve envahi par la justice et son mode opératoire, le jugement : le procès se jouant partout et donc ailleurs qu'au tribunal, il risque de devenir permanent. Enfin, la puissance des images impose de penser le juge à l'écran dans le contexte plus vaste d'une société de la transparence où, d'une part, juger c'est voir et, d'autre part, ce qui demeure invisible est forcément suspect, voire n'existe pas.

Montrer l'invisible

§16 Les films donnent à voir ce qui n'apparaît pas toujours au grand jour. Au cinéma, la justice est moins formelle et on peut pénétrer ses coulisses. De même, plus de secret du délibéré ni de for intérieur du juge : les films peuvent montrer l'envers du décor et donc une représentation de la justice inhabituelle aux yeux du public. Cette capacité des films a une portée pédagogique : elle permet de comprendre que le travail des juges, surtout aujourd'hui, ne se limite pas au prononcé du verdict dans une salle d'audience solennelle⁶⁶, mais consiste aussi à réfléchir, hésiter, négocier, médiatiser⁶⁷, etc.

Mais ce potentiel monstatif a également une valeur critique. L'art cinématographique ne se cantonne pas à une représentation canonique de la justice et peut dès lors en démonter les rouages ou en dénoncer les défaillances. Le juge lui-même prend chair : il n'est plus seulement une fonction impersonnelle inébranlable mais un personnage, avec ses fragilités. Cette humanité que lui confèrent parfois les films est à double tranchant : d'un côté, le profane voit la difficulté de la fonction ou la sincérité de ses protagonistes dans leur quête de justice. Les juges peuvent ainsi devenir des héros⁶⁸. De l'autre, les travers, les turpitudes, les failles du raisonnement, la corruption parfois, apparaissent

soudainement et fragilisent la justice⁶⁹. La tradition continentale peut être troublée par cette personnification des juges, elle qui a toujours maintenu le fantasme d'un juge-machine, bouche de la loi imperméable aux passions et aux vices.

§17 Cette représentation utopique d'un juge-automate⁷⁰ est très présente dans le cinéma de science-fiction, où le juge humain se voit remplacé par un ordinateur, une créature robotisée⁷¹, ou des devins capables de prédire l'avenir et d'anticiper le crime, compensant ainsi l'impuissance de la justice qui n'arrive normalement qu'après-coup⁷². À sa façon, la science-fiction réalise - et en même temps déconstruit - le mythe rapporté par Platon dans *l'Apologie de Socrate* : tourmenté par l'expérience du procès de Socrate, Platon soutient en effet que la vraie justice ne peut pas être rendue par des hommes de chair et d'os, mais seulement par de purs esprits, « sans yeux et sans oreille »⁷³ ou encore, écrit Platon, par des morts⁷⁴.

Le cinéma s'applique souvent à dénoncer cette justice mythologique. Dans la science-fiction, le système se retourne presque toujours contre la justice : l'infaillibilité de l'ordinateur, par exemple, devient l'arme du totalitarisme. Les films de procès également, en particulier en France, s'attaque au formalisme de la justice (la mise en scène, le rituel, les costumes, le langage ésotérique ponctué de mots latins) en ce qu'il coupe les juges de la « vraie vie », ceux-ci raisonnant alors comme des machines ou même comme des morts. Dans le film *La vérité*⁷⁵, tourné en 1960, Henri-Georges Clouzot démontre la cruauté de ce système. Il met en scène le procès de Dominique Marceau, auteure d'un crime passionnel, incarnée par Brigitte Bardot : abandonnée par son amant, l'héroïne le tue alors qu'elle voulait mettre fin à ses propres jours. On la soupçonne de l'avoir froidement assassiné, tandis que son avocat plaide au contraire que c'est elle la victime, abusée par un prédateur sexuel. Tout au long de son procès, l'accusée paraît étrangère au récit de sa propre histoire et finit par se suicider dans l'indifférence générale. Juste avant la fin du film, elle s'insurge contre ses juges et les autres acteurs du tribunal, dans un esclandre qui symbolise l'opposition entre le droit formel et la « vraie vie ». À ses juges, filmés presque toujours par en-dessous et insensibles à sa détresse, elle s'adresse ainsi :

- Dominique Marceau : « Mais si Gilbert m'a aimée, mais ça vous ne voulez pas l'admettre. Ça vous gêne. C'est la vérité, la seule. J'ai été bête, méchante, pleine de défauts : il m'a aimée quand même. Maintenant je le verrai plus. Je le verrai plus, vous comprenez ? Alors tout m'est égal, j'ai peur de rien. Vous, vous êtes là, déguisés, ridicules. Vous voulez juger, mais vous n'avez jamais vécu, jamais aimé. C'est pour ça que vous me détestez, parce que vous êtes tous morts. Morts ! ».

- La Cour : « Ces injures sont intolérables. C'est un scandale ! ».

§17 Le cinéma documentaire et les émissions consacrées à la justice contribuent à rapprocher la justice des spectateurs. Les « vraies » images de la justice assurent authenticité et réalisme au discours, qu'il soit critique ou laudatif. Comme je l'ai montré au sujet de la culture américaine, ces programmes produisent une habitude, une familiarité entre le spectateur et la justice qui tend à effacer la distance qui éloigne le procès du monde vécu. Lorsqu'elle est filmée, la justice n'est plus confinée à un espace et un temps donnés mais s'ancre dans la vie réelle. Antoine Garapon souligne combien le cinéma et surtout la télévision ont ainsi changé le spectacle de la justice : « Le projet du réalisateur n'est pas de montrer l'artificialité de la scène judiciaire mais de marquer au contraire la judiciarisation de la vie sociale, c'est-à-dire la pénétration du droit dans l'existence quotidienne »⁷⁶. En retour, la justice et son mode opératoire, le jugement, envahissent le corps social, qui se procéduralise, se judiciarise. Outre la stricte augmentation du contentieux dans les démocraties occidentales, dont les causes sont multiples, en témoigne de façon plus insolite le nombre d'émissions de télévision – télé-crochets, télé-réalités, concours divers – qui appellent le public à juger et à décider du sort des protagonistes.

Aux États-Unis, le phénomène de la télé-réalité judiciaire surfe sur l'indistinction qui en résulte entre le monde vécu, la justice et le jeu. *Judge Judy*⁷⁷, par exemple, la plus ancienne et la plus populaire des émissions de ce genre, met en scène de vraies affaires dans de faux procès. Une ancienne juge officie dans un décor rappelant une salle d'audience ordinaire, mais sans que les règles constitutionnelles en matière de procès équitable ne s'appliquent, puisque ce n'est pas un procès. Les parties ont en effet consenti par contrat à un simple arbitrage.

La forme judiciaire est imitée, mais il s'agit d'un montage pour la télévision. Le drapeau de l'État de New-York flotte derrière la juge, mais les épisodes sont tournés à Hollywood. Le générique, soutenu par la 5^{ème} Symphonie de Beethoven, présente une justice qui tient la balance et n'hésite pas à lever le bandeau qui lui cache les yeux pour faire un clin d'œil au public. Le générique revendique pourtant l'authenticité du spectacle qui s'annonce : « Les gens sont réels, clame-t-il, les affaires sont réelles et les décisions sans appel »⁷⁸. Ces formats, en prétendant montrer la réalité – éventuellement telle qu'on ne l'a jamais vue – contribuent évidemment à la troubler : censés rendre compte le plus fidèlement possible de la réalité, ils recourent en fait à de nombreux artifices de mise en scène qui travestissent, un peu comme une parodie, le fonctionnement de la justice, au risque peut-être de finir par modifier sinon les pratiques de justice, au moins les attentes du public à son égard⁷⁹.

La parodie de justice

§18 La télé-réalité judiciaire s'inscrit aux États-Unis dans un mouvement plus général de transparence qui a vu les salles d'audience s'ouvrir aux caméras de télévision, en particulier dans les années 90. Dès 1981, la Cour suprême des États-Unis avait autorisé que les débats judiciaires soient filmés, mais le procès d'O.J. Simpsons⁸⁰ en 1995 est le premier grand procès diffusé en direct au niveau national. Malgré les controverses que suscite ce procès-spectacle, il ne découragera pas, que du contraire, le développement dans les années 90 de chaînes de télévision entièrement consacrées à la retransmission de vrais procès⁸¹, puis des programmes de télé-réalités.

La France⁸², au contraire, a banni les caméras des salles d'audience⁸³ depuis 1954 et reste méfiante à l'égard des programmes sur la justice qui mélangent de façon ambiguë réalité et fiction. En témoigne l'interdiction en 2014 du programme *Intime conviction*. La chaîne Arte organisait en effet un procès fictif en ligne fondé sur une affaire réelle, l'affaire Jean-Louis Muller, accusé d'avoir tué sa femme et acquitté par une cour d'assises (après un premier procès qui l'avait condamné puis un pourvoi en cassation). La série d'Arte fictionnalisait partiellement cette histoire dans un téléfilm diffusé sur la chaîne, puis proposait aux spectateurs de décider sur internet, à l'issue du faux procès, de la culpabilité ou de l'innocence de l'accusé. Se mêlait dans ce procès fictif des acteurs, de vrais avocats et d'anciens juges. Après la diffusion du premier épisode, cette série a été interdite en référé au nom de l'autorité de la chose jugée⁸⁴ et des risques associés à la parodie de justice : « La *parodie de justice* à laquelle se livrent les comédiens, les anciens magistrats, les actuels avocats et les jurés peut avoir un but pédagogique mais pour ce faire elle ne peut pas s'appuyer sur des faits récents et refaire le procès d'un homme qui vient de vivre quatorze années de procédure difficile, ni prétendre refaire le vrai procès qui, pour des raisons entre autres de protection de la vie privée, ne peut en aucun cas être filmé »⁸⁵.

Comme l'illustre cette décision, le mélange des genres (justice, images, fiction, divertissement) suscite la crainte de perdre de vue les finalités propres de la justice au profit de simples parodies de justice qui, de surcroît, demandent au public de se mettre à la place du juge. Comme l'indique le terme, la « parodie de justice » désigne une imitation caricaturale de la justice, qui en a l'apparence mais dont la forme est dévoyée pour servir d'autres finalités : le divertissement, la soif de sang du public, le besoin d'affirmer un nouveau pouvoir⁸⁶ ou d'en disqualifier un ancien⁸⁷. La mise en scène qui caractérise souvent le procès est ici vidée de sa substance et instrumentalisée.

§19 Pendant longtemps, les procès organisés dans les dictatures du bloc de l'Est ont incarné la parodie de justice par excellence. Les Procès de Moscou, qui en furent le modèle, servaient la volonté de Staline de se débarrasser de ses rivaux en ayant pris la peine de les discréditer auprès de l'opinion via des procès truqués. La visibilité de ces procès par un large public comptait donc plus que le verdict lui-

même. Le spectacle y était pris au sérieux : chaque procès était orchestré par un metteur en scène qui suivait un scénario prévoyant d'avance la moindre réplique, y compris le verdict. « Les accusés aussi doivent prêter leur concours à cette sinistre représentation. Ils ont parfaitement conscience de jouer un rôle dans une pièce truquée, ce dont ils s'acquittent souvent avec sérieux »⁸⁸. Laszlo Rajk, principal accusé des procès organisés en Hongrie sur le modèle des procès staliniens, se verra ainsi signifier par le juge durant sa déposition : « Vous avez sauté un passage »⁸⁹. Ces procès fabriqués, dont la fin est connue d'avance, ont inspiré le cinéma. Costa-Gavras, par exemple, montre dans *L'aveu*⁹⁰ un accusé sommé d'avouer comme on récite un texte appris par cœur. Lorsque sa mémoire lui fait défaut, le texte enregistré est rediffusé dans le tribunal pour lui rappeler ce qu'il est censé dire, comme un acteur qui joue un rôle de composition.

Au-delà de cette instrumentalisation politique manifeste, la dénonciation de la parodie de justice est une constante du discours critique à l'égard de l'institution judiciaire : du procès de Socrate à celui de DSK, en passant par l'affaire Dreyfus, la parodie est souvent dénoncée comme une justice politique qui détourne le droit au profit d'un intérêt, quel qu'il soit, et qui s'appuie pour cela sur un spectacle, une mise en scène et de simples apparences⁹¹.

Cette crainte des parodies de justice a-t-elle partie liée à la peur ancestrale de l'idolâtrie ? L'idolâtrie est en effet l'adoration d'une apparence, ou plus précisément d'une image sacralisée : on vénère ainsi la représentation à *la place* du représenté. Les religions monothéistes primitives ont banni l'idolâtrie en ce qu'elle substitue une apparence à Dieu, au point de nous faire aimer l'apparence à la place de Dieu. Cette idolâtrie, par conséquent, nous leurre : grâce à l'image et à la représentation, on croit accéder à la chose même. La crainte de l'idolâtrie explique l'interdiction biblique des images : « Tu ne te feras pas d'images »⁹², dit Dieu à Moïse. Cette interdiction a pour fonction de maintenir la transcendance de Dieu et son inaccessibilité. Elle débouche également, dans la civilisation occidentale, sur une méfiance des apparences trompeuses et la peur que la foi ne soit abusée⁹³ : après tout, la parodie de la justice n'est-elle pas une simple apparence de justice qui nous leurre ?

De la justice comme spectacle au procès permanent

§20 Qu'est-ce qui donne à la caméra cette puissance parodique ? Après tout, la justice entretient depuis toujours un lien avec le monde du spectacle et même du divertissement. Les combats des condamnés dans l'arène, par exemple, sont des jeux qui se déroulent devant une foule de spectateurs avides d'actions : « Dans ces rituels où coulait le sang, la société retrouvait vigueur et formait un instant comme un grand corps unique »⁹⁴. Le divertissement que procure le spectacle de la justice rendue a donc une fonction politique : « L'existence collective ne se réalise

que dans la mesure où elle s'objective par le spectacle »⁹⁵. De même au Moyen-Age, les châtiments qui suivent immédiatement le verdict ont lieu sur une estrade et répondent au souhait du public de « voir la justice » : les spectateurs protestent quand le condamné arrive masqué à l'échafaud ou que l'exécution a lieu de nuit. Jusqu'au début du XIXe siècle, le spectacle de la justice rendue est perpétué par les chaînes de bagnards auxquelles on fait traverser les villes et qui sont l'occasion de toutes sortes de festivités. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault soutient que ces rituels de châtiments publics sont essentiels au déploiement de la souveraineté, tout en supposant la présence physique de spectateurs, qui en sont à la fois les témoins et les acteurs : « Le peuple revendique son droit à constater les supplices, et qui on supplicie. Il a droit aussi à y prendre part »⁹⁶.

L'avènement de la modernité passe selon Foucault par la disparition progressive de ce « spectacle punitif » au profit de la détention en prison. Il n'est plus question dès lors que la souveraineté se manifeste dans le supplice des corps, mais dans l'abstraction de la loi. La punition elle-même se déroule désormais à l'abri des regards, mais le public, lui, réclame toujours son droit de prendre part au spectacle de la justice. C'est pourquoi cette évolution dans le champ des peines induit un déplacement du regard des spectateurs depuis le supplice vers le procès⁹⁷ et engendre « toute une économie savante de la publicité »⁹⁸ : à défaut de laisser le public assister concrètement au supplice des corps, dans un temps et un lieu donnés, il faudra lui donner à voir le procès, et à travers lui la mise en œuvre de la loi et les procédures qui l'encadrent. Foucault insiste particulièrement sur le fait que cette justice, centrée sur la procédure et non sur le châtiment, n'est plus une justice du spectacle, de la mise en scène et de la représentation, mais une justice de la transparence, c'est-à-dire de l'accessibilité, du donné, de l'intime, de l'immédiat.

Cette justice est donc indissociable d'une société de l'image, en tant que celle-ci donne à voir immédiatement : un film, on l'a dit, montre ce qui ne se voit pas toujours et efface les distances entre le spectateur et le spectacle. Les films et la télévision permettent par exemple de supprimer la spécificité du temps judiciaire au profit d'une permanence du temps du procès et ils réactivent donc l'idée de « procès permanent », héritée de la mystique juive : sous le regard omniscient de Dieu, juge-ultime, l'homme vit dans la culpabilité en attendant l'heure du verdict. Ce thème aurait inspiré Kafka dans plusieurs de ses œuvres, notamment *Le Procès*. Dans le film mis en scène au cinéma par Orson Welles, Joseph K. est poursuivi sans fin dans une procédure sans queue ni tête : le délit reproché ne lui est jamais signifié, comme si la culpabilité précédait le crime. De même, il est condamné à mort sans qu'il ne rencontre un juge, si ce n'est à travers les portraits que fait d'eux un artiste-peintre, Titorelli.

Ce dernier affirme que son métier lui a permis de connaître les coulisses de la Cour (il voit l'invisible, dit-il). Il affirme également que c'est dans ces coulisses, son

atelier, que se joue le sort des accusés et leur acquittement potentiel. Le peintre distingue toutefois deux acquittements possibles : le premier n'est qu'apparent et temporaire, et n'empêche pas le procès de recommencer sans cesse. Le second, l'acquittement réel et définitif, reste la prérogative de la Cour suprême, qui « nous est inaccessible à tous »⁹⁹. Autrement dit, le seul acquittement qui semble accessible à Joseph K. est un acquittement temporaire, qu'il faudra sans cesse renouveler pour éviter la condamnation finale. Le jugement est ainsi reporté dans un procès sans fin, un procès permanent.

§21 Dans la tradition kabbalistique qui aurait inspiré le récit de Kafka, le procès est incarné par le regard omniprésent de Dieu, regard qui suscite en lui-même la culpabilité. Celle-ci dépend donc du regard de Dieu et non de la faute même. Ce regard englobant de Dieu sur nos actions, nos désirs, nos travers et même nos pensées agit comme un jugement en différé. La vie est alors ce procès infini dont le sort ultime n'appartient qu'à Dieu. Cette représentation de la justice suppose la transcendance de Dieu, qui échappe à ce monde et auquel, comme la Cour suprême dans *Le Procès*, nous n'avons pas accès. Or cette transcendance fonde également, comme on l'a dit, l'interdit biblique des images. L'idolâtrie est au contraire incarnée par les portraits des juges des cours inférieures réalisés par Titorelli, juges qui se font représenter plus puissants qu'ils ne le sont en réalité.

En bravant l'interdit des images, les caméras retirent au juge sa transcendance. Elles confèrent au *quidam* le regard omniprésent de Dieu et donc sa capacité de jugement. Elles permettent également de rejouer le procès à l'infini et montrent en toute transparence ce qui était caché¹⁰⁰. Les caméras réactivent donc la notion de procès permanent, mais un procès permanent cette fois sans transcendance, sans extériorité. Tout se passe comme si la justice était immanente au regard, immanente au seul fait de voir : le spectateur qui regarde juge en même temps¹⁰¹.

Cette justice immanente aurait ses vertus politiques : à l'image du panoptique de Bentham¹⁰², le regard permanent du spectateur permet de contrôler les sujets qui se savent regardés et adaptent ainsi leur comportement. Ce raisonnement peut s'appliquer à la justice elle-même : filmer les audiences permettraient de contrôler le comportement des juges et contribuerait à améliorer la qualité de la justice par une sorte d'auto-ajustement des professionnels. Même si les pays continentaux restent frileux sur ce point, l'usage politique de la transparence est bel et bien dans l'air du temps. Il n'est pas rare que l'on associe par exemple le manque de confiance qu'ont les citoyens à l'égard de la justice à son manque de transparence, sous l'effet notamment du corporatisme des juges. Comparant sur ce point la justice continentale et la justice américaine, un éminent constitutionaliste belge, par exemple, remarque un « abîme entre les citoyens et les juges », lié à « l'image que la justice [...] a longtemps donnée d'elle-même », la justice constitutionnelle en particulier souffrant selon lui « d'un manque de visibilité »¹⁰³. De même, la Commission Linden, chargée en 2004 par le Ministre français de la justice de

plancher sur « l'enregistrement et la diffusion des débats judiciaires », conclue : la justice doit accepter de « s'exposer au regard public » car « elle n'a rien à cacher » et le juge lui-même, souvent perçu comme un personnage distant, gagnerait à être « obligé de se regarder dans le miroir de l'opinion publique »¹⁰⁴.

Pouvoir des images et politique de la transparence

§22 Le pouvoir de l'image tient à son immédiateté¹⁰⁵. Elle *donne* à voir et efface donc les distances, les voiles, les ombres. « L'image montre et se montre. C'est précisément cette évidence qui, en fondant une autonomie des images, assure leur pouvoir »¹⁰⁶. Ce pouvoir permet un double usage politique des images. Premièrement, elles suscitent l'émotion et font réagir. Leur diffusion est donc un moyen, comme on l'a vu jusqu'à la caricature avec les procès staliniens, d'orienter l'opinion et dans une certaine mesure de conditionner les comportements. Le poète Horace décrit cet effet persuasif des images dès l'Antiquité : « Les choses qu'on fait entrer par l'oreille impressionnent moins vivement que celles qui sont soumises aux yeux fidèles, et que le spectateur lui-même transmet à soi-même »¹⁰⁷. C'est dans cet esprit qu'au procès de Nuremberg, l'accusation plaide pour l'utilisation d'images filmées pour la première fois dans l'histoire : il s'agit de recourir à des images *à la place* des mots. Le récit des horreurs découvertes dans les camps ne peut en effet que trahir la réalité de ces horreurs, tandis que les images paraissent plus authentiques. Le procureur américain de Nuremberg, Robert H. Jackson, l'affirme dans la phase préliminaire du procès : « Si je vous rapportais ces horreurs avec mes propres mots, vous trouveriez que je manque de mesure et qu'on ne peut me croire. [...] Nous vous montrerons des films sur les camps de concentration, tels que les armées alliées les ont trouvés à leur arrivée [...]. Nos preuves sont répugnantes et vous direz que j'ai troublé votre sommeil »¹⁰⁸.

§23 Deuxièmement, les images consacrent le principe de transparence qui consiste, au sens propre, à laisser passer la lumière. Il s'agit ici de donner à voir nos institutions pour mieux les comprendre et même peut-être les contrôler. En tant que telle, l'injonction de la transparence n'appartient pas à une politique ou un gouvernement particuliers, mais se diffuse très largement au-delà même de l'État de droit démocratique. La Cour suprême chinoise, par exemple, a publié en 2015 un livre blanc sur « la transparence judiciaire », mettant en avant les nombreuses initiatives de l'État chinois non seulement pour diffuser au public des informations sur la justice, mais aussi pour retransmettre certains procès emblématiques¹⁰⁹.

Comme le montre cet exemple, la prétention d'une institution à agir en toute transparence est indépendante du contenu de l'action de ladite institution : elle suppose simplement que le public peut *voir* cette action et donc, dans une certaine

mesure, pense pouvoir la surveiller¹¹⁰. Cette opération de communication du gouvernement chinois recourt à sur une conception déjà ancienne du pouvoir, selon laquelle ce dernier apprécie l'obscurité mais peut être contrôlé dès lors qu'il est visible aux yeux du public. Platon illustre cette représentation du pouvoir dans le mythe de Gygèse au livre I de *La République*¹¹¹ : l'anneau d'invisibilité confère à celui qui le porte le plus grand des pouvoirs, et même la souveraineté par excellence : sous le regard des autres, on est pour eux un objet, observé, surveillé, suspecté, tandis qu'invisible, on échappe au contrôle d'autrui. Le don d'invisibilité affranchit donc de la réciprocité et, comme le rappelle le mythe, permet à celui qui n'est pas vu d'imposer aux autres ses volontés. L'adaptation cinématographique des romans de Tolkien, *Le seigneur des anneaux* puis *Le Hobbit*, rend aussi compte de cette problématique : l'anneau tant convoité, qui rend invisible et confère le pouvoir absolu, ne peut être protégé que par un innocent qui, justement, ne cherche pas le pouvoir et ne pourra donc faire un usage immoral de son invisibilité¹¹².

§24 La capacité des films et des émissions à rendre visible l'invisible, y compris la justice et ses mécanismes, contribue-t-elle à freiner le pouvoir ainsi conçu ? On peut y voir le prolongement naturel de la philosophie politique des Lumières et du principe de publicité. Kant, par exemple, soutenait que la publicité permet d'organiser un Etat de droit et de gouverner même « un peuple de démons » : il suffit en effet, dit-il, d'« organiser leur constitution de telle sorte que ces gens qui, par leurs sentiments particuliers, s'opposent les uns aux autres, refrènent réciproquement ces sentiments de façon à parvenir dans leur conduite *publique* à un résultat identique à celui qu'ils obtiendraient s'ils n'avaient pas ces mauvaises dispositions »¹¹³. La publicité, dans cette perspective, est le moyen dont se sert l'État pour contrôler les penchants égoïstes et immoraux des hommes. Elle sort l'individu de sa partialité et le confronte aux regards d'autrui, limite son arbitraire et ses désirs, empêche sa toute-puissance et rend caduque tout dessein à réaliser ses mauvaises pensées : « Les mauvaises pensées sont tenues secrètes par définition »¹¹⁴.

Une partie de la philosophie politique contemporaine, inspirée de Kant, déduit de cette nécessaire publicité un impératif de visibilité en politique. Hannah Arendt¹¹⁵, par exemple, pose la visibilité comme condition nécessaire de l'existence politique, associant au contraire les camps de concentration à une expérience ultime de l'invisibilité. La scène judiciaire peut ainsi être comprise comme un lieu de retour à la visibilité¹¹⁶, où s'exerce ce qu'Arendt appelle le « droit à avoir des droits »¹¹⁷. Grâce aux formes juridiques notamment, la justice peut rendre visible les souffrances, les luttes, les personnes. Elle fait apparaître les anonymes et leur histoire personnelle dans l'espace public. Comme Arendt, Gadamer estime que ce sont des acteurs qui agissent en politique et qu'ils doivent donc se faire représenter par des images. « C'est dans l'image que parvient à la représentation la façon dont le souverain, l'homme d'État, le héros se montre et se présente. [...]

C'est donc parce qu'il n'a d'être qu'en se montrant qu'on va jusqu'à le représenter [...] en image »¹¹⁸. Ces auteurs, toutefois, posent des limites au principe de visibilité¹¹⁹ : (se) montrer n'est pas donner un accès transparent, mais au contraire (se) présenter, mettre en forme et, comme le laisse entendre la notion d'acteur, jouer un rôle¹²⁰.

Parce que ces auteurs pensent la politique comme la possibilité de jouer, comme un acteur, sur une scène¹²¹ et d'être vu par ses condisciples, ils attachent également une importance capitale à la notion de spectateurs. Les spectateurs¹²² – typiquement pour Arendt les juges – regardent la scène à distance, sans y participer. C'est eux qui voient le spectacle dans son ensemble et peuvent lui donner sens. « La position du spectateur : ce qui a le plus de valeur, c'est *ce qu'il voit* ; [...] et le fondement existentiel de sa perspective est son désintéressement, sa non participation, son absence d'engagement »¹²³. Or le juge est souvent représenté dans la doctrine comme ce spectateur désintéressé en retrait de l'action¹²⁴. La définition communément admise du juge comme tiers impartial¹²⁵, dont le rôle se distingue de celui des acteurs politiques, renforce donc l'idée d'un spectacle que le juge évalue mais auquel il ne participe pas directement.

C'est cette représentation que vient troubler le principe de transparence et la multiplication des images de la justice. De plus en plus placé devant les caméras, le juge tend à endosser le rôle d'acteur. Dès lors, ce n'est plus le juge qui est représenté comme un spectateur, mais le spectateur qui est érigé en juge. Ce déplacement du regard s'inscrit dans un glissement conceptuel de la publicité vers la transparence. La publicité exige la construction d'un espace public artificiel, comme une mise en forme de l'action et de la parole qui fait accéder à la visibilité et ainsi à la représentation. La publicité des lumières repose donc sur un jeu (on agit *comme si* on n'avait pas ces penchants égoïstes, dit Kant). Au contraire, la transparence suppose un accès immédiat aux choses mêmes, toute apparence et toute représentation étant considérées comme des écrans de fumée qui empêchent de voir les choses telles qu'elles sont (il faudrait, pour reprendre l'exemple de Kant, *ne pas avoir* de penchants égoïstes).

Ce premier glissement en induit un second : tandis que le principe de publicité a vocation à limiter l'abus de pouvoir, la visibilité permet au pouvoir de s'exercer. Tandis que le pouvoir et l'abus de pouvoir, chez Platon et Kant, supposaient l'obscurité, l'exercice contemporain du pouvoir suppose la visibilité. Loin de contrôler le pouvoir des juges, par conséquent, les films (documentaires ou de fiction), comme les émissions consacrées à la justice, participent à ce pouvoir, donnant aux juges un « surcroît d'être »¹²⁶. La volonté de l'État chinois de diffuser en masse ses procès en est sans doute le témoignage le plus éloquent.

Conclusions

§25 Mon point de départ dans cet article était de prendre au sérieux le lien qui unit justice et cinéma. Ce lien ne se résume pas aux représentations, d'ailleurs variables, du juge à l'écran. Il dit aussi quelque chose de la justice elle-même : sa connivence ancestrale avec le spectacle ; son goût pour le récit, la fiction et la mise en scène ; sa tentation parodique, jugulée par l'interdit des images ; son pouvoir et le contrôle de ce dernier, au cœur de l'attention dans nos sociétés dites « judiciarisées ». Dans cette perspective, la comparaison entre la culture continentale francophone et la culture américaine n'a pas seulement montré ce qui retient l'attention du public ou des réalisateurs des deux côtés de l'Atlantique. Elle a permis aussi d'identifier des rapports au droit et à la justice différents : là où les Français attendent de la majesté, du formalisme et de la retenue, les Américains cherchent de la proximité, de la procédure et du divertissement. J'ai tenté de montrer par ce biais qu'il y avait sans doute une corrélation entre le modèle judiciaire américain et le développement de l'industrie filmique aux États-Unis, aujourd'hui dominante au moins en Occident. Deux phénomènes peuvent alors être reliés : la judiciarisation de la société d'une part, et la domination de l'industrie du cinéma hollywoodien, d'autre part. Le lien entre justice et cinéma aurait, c'était mon hypothèse, permis de renforcer ces deux phénomènes. Les films américains, on l'a vu, puisent dans la narrativité judiciaire et s'adressent à un public de spectateurs. J'ai donc pris au pied de la lettre la notion d'acteurs et de spectateurs de la justice, qui rapproche le procès d'un spectacle à la source duquel le cinéma américain lui-même a puisé une partie de son inspiration. En retour, la justice gagne en puissance dans une société de l'image qui en reprend les codes et le mode opératoire : le jugement¹²⁷.

§26 Les liens que le divertissement américain, omniprésent sur nos écrans, a noué avec le modèle judiciaire permettent également d'expliquer en partie pourquoi les citoyens européens, dont la confiance envers la justice paraît fragile¹²⁸, se tournent pourtant de plus en plus vers elle pour trancher les conflits sociétaux. La colonisation progressive de la sphère publique par les codes de la justice implique en effet qu'un juge, pensé comme un tiers spectateur, devient le garant ultime du sens et de la paix sociale. Elle aboutit en réalité à transformer le spectateur lui-même en juge. Le succès de nouveaux formats de programmes « judiciaires », notamment la série-documentaire *Making a murderer*¹²⁹, montre en effet le besoin des spectateurs de se faire juges et d'être traités comme tels. « La fonction [du public] est d'être juge ou de n'être rien » écrivait Walter Benjamin, tout en soulignant la confusion possible entre l'opinion, qui est une affaire privée, et le jugement, qui suppose une forme de responsabilité politique¹³⁰. Si l'on suit Foucault, il faut admettre que ce désir simultané de *voir* et de *juger* résulte notamment de la disparition des châtiments publics et de la focalisation sur la figure du tiers qui émerge, selon lui, en même temps que les grandes

monarchies¹³¹.

§27 J'ai ainsi pointé ces éléments que je crois en rapport avec la convergence des figures du spectateur et du juge : le déplacement du lieu où la justice est rendue et l'abolition des distances qui la caractérisent favorisent le risque des parodies de justice et réactivent la tentation du procès permanent qui, dans la tradition judéo-chrétienne, est le procès que nous impose le regard d'un Dieu omniprésent. Cette tradition, on l'a vu, s'appuie sur l'interdit des images : le Dieu spectateur ne saurait être représenté, au risque de se muer en acteur et de perdre son extériorité, sa transcendance. Le procès permanent contemporain, au contraire, s'appuie sur les images et se passe de la transcendance du regard divin. Chacun est désormais le juge-spectateur de tous et ce modèle laisse entrevoir l'idée que la justice est immanente au regard, comme le suppose le principe de transparence. En ce sens, la puissance des images sert non seulement à s'appropriier et à diffuser les formes juridiques, mais elle permet aussi au pouvoir d'exister. Les représentations, y compris les fictions, doivent dès lors être comprises comme des modalités d'exercices du pouvoir.

§28 En ce sens, aborder la justice à partir des films est bien plus que tenter de saisir un état de l'opinion sur l'institution judiciaire. Il s'agit aussi de prendre acte du rôle prépondérant de la justice et de ses modes opératoires dans l'obsession contemporaine de la visibilité et du pouvoir qu'elle confère. Penser l'institution judiciaire et plus précisément le rôle du juge à partir des films, des séries, voire des émissions télévisées n'est donc pas une lubie de quelques universitaires ou un nouveau gadget à la mode dans un monde académique en quête de nouveau souffle. Au contraire, il s'agit d'une approche du droit et de la justice connectée à la société de l'image dans laquelle nous vivons. Les articles qui suivent ont vocation à illustrer cette connivence entre la justice et les écrans, sans rien concéder à la crainte ou à la fascination qu'entretient notre civilisation face aux images, aux spectacles et aux fictions.

1. Interview sur *France Inter* le 17 mai 2011 : « Ce que j'ai vu, le *spectacle* de cet homme mal rasé, le visage défait, exhibé, mitraillé par les photographes, c'est une mise à mort médiatique (...). L'exhibition, provoquée, organisée par la police américaine (...), c'est honteux : ça n'a rien à voir avec la justice ». Les propos principaux de Robert Badinter sont ensuite repris dans la presse ; voy notamment cet article du *Figaro* mis en ligne le 17 mai 2011, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2011/05/17/97001-20110517FILWWW00483-dsk-une-mise-a-mort-mediatique-dsk.php>]. ←

2. Selon lui, cette élection conduit les magistrats à rechercher les images choc susceptibles de démontrer au public leur pouvoir : « Evidemment, par rapport au public, montrer qu'on traite ainsi un homme puissant et considérable en présence d'une victime qui, elle, est de condition très modeste, électoralement, c'est payant » (Interview sur *France Inter* le 17 mai 2011). Voy. aussi : « Le sort infligé à DSK par la justice américaine me fait penser que le peuple américain et nous n'appartenons pas à la même civilisation », éditorial de Jean Daniel dans *Le Nouvel Observateur* du 17 mai 2011, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://tempsreel.nouvelobs.com/justice/l-affaire-dsk/20110517.OBS3339/affaire-dsk-l-organisation-mediatique-d-une-mise-a-mort-par-jean-daniel.html>]. ←

3. *Le Monde* du 20 mai 2011, consulté le 1er janvier 2018 in [http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/05/20/une-inadmissible-justice-spectacle_1524962_3232.html]. ←
4. Dans un récent article, Stefan Machura tente de dresser le portrait de ce jeune mouvement dont il date la naissance dans la seconde moitié des années 1980 et qu'il associe à l'approche sociologique du droit. Voy. : Machura S., « Law and Cinema Movement », in Picart C., Jacobsen J. et Greek C. (eds), *Framing Law and Crime*, Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, 2016. ←
5. « *The law and society movement is the scholarly enterprise that explains or describes legal phenomena in social terms* » (Friedman L. M., « The Law and Society Movement », in *Stanford Law Review*, Vol. 38, 1986, p. 763). Ce mouvement a profité au XXe siècle de la montée en puissance de la sociologie, puis de la naissance de la sociologie du droit. En France, l'approche est introduite et soutenue par des personnalités comme Pierre Bourdieu et Jean Carbonnier, qui ont contribué à la fondation de la revue éponyme. ←
6. Le mouvement *Law & Literature* est né dans les années 1970 aux États-Unis, sous l'impulsion d'auteurs comme Richard Weisberg, James Boyd White ou Robert Cover. Son nom apparaît toutefois pour la première fois au début du XXe siècle sous la plume de Benjamin N. Cardozo, qui intitule l'un de ses articles « Law and Literature » (in *Indiana Law Journal*, Vol. 6, 1931). C'est aussi le nom qui sera retenu pour la Revue de la *Benjamin N. Cardozo Law School* de New-York. Voy. notamment, pour la littérature en français : Garapon A. et Salas D. (dir.), *Imaginer la loi. Le Droit dans la littérature*, Paris, Michalon, 2008 ; Ost F., *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004. ←
7. Magalie Flores-Lonjou, Agnès de Luget et Lionel Miniato, in [<http://lesmistons.typepad.com>]. ←
8. Même quand aucun procès n'a lieu dans le film, des thèmes classiques de la justice peuvent se retrouver en filigrane de l'intrigue : affrontement du bien et du mal, loi naturelle, présence d'un justicier seul contre tous, lutte pour la vérité, etc. Le film se substitue alors au procès en lui empruntant sa forme : il en mime les phases, la logique et parfois le style narratif, faisant appel à la disposition du spectateur à « juger ». ←
9. « L'invisible tendant dans notre société à signifier l'insignifiant et au-delà l'inexistant » (Aubert N. et Haroche C. (dir.), *Les tyrannies de la visibilité. Etre visible pour exister ?*, Toulouse, ERES, 2011, p.7). ←
10. La culture juridique populaire est ainsi définie par Lawrence Friedman en 1985 : « *Ideas, opinions, values, and attitudes about law, that people carry about with them in their heads. If you ask, which people ? the answer is : whichever people you like* » (Friedman L. M., « Transformations in American Legal Culture 1800-1985 », in *Zeitschrift für Rechtssoziologie*, Vol. 6, 1985, p. 191). ←
11. Voy. notamment : Sherwin R., *When Law Goes Pop : The Vanishing Line Between Law and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 ; Belleau M.-C., Bouchard V. et Johnson R., « Droit, cinéma et doute : Rapport minoritaire », in *Lex Electronica*, Vol. 14, n° 1, 2009, (« Les œuvres cinématographiques et télévisuelles, plus que tout autre forme de manifestation culturelle, projettent les images populaires du droit », p. 2). ←
12. Modalité ordalique de la justice, le duel judiciaire offre l'occasion aux parties de s'affronter, le combat permettant, par la victoire, de déterminer qui a raison et qui a tort. On en voit une illustration dans la série *Game of Thrones*, Saison 4, épisodes 7 et 8 (ordalie par combat demandé par Tyrion Lannister lors de son procès et représentée par le combat entre Oberyn Martell et « la Montagne », États-Unis (HBO), 2014). « Voilà la vieille et très archaïque pratique de l'épreuve de la vérité, où celle-ci est établie judiciairement non pas par une constatation, un témoin, une enquête ou une inquisition, mais par un jeu d'épreuve. L'épreuve est caractéristique de la société grecque archaïque. Nous allons aussi la retrouver dans le haut Moyen Âge » (Foucault M., « *La vérité et les formes juridiques* », in *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, p. 427). ←
13. La métaphore du « roman à la chaîne » (*chain novel*) est le concept clef de la philosophie du droit de Ronald Dworkin. Cette métaphore repose sur une analogie entre droit et littérature : le droit y est comparé à un roman, mais un roman collectif, que Dworkin décrit en ces termes : « Dans cette entreprise, un groupe de romanciers écrit un roman chacun à son tour : chaque romancier de la chaîne interprète les chapitres qu'il a reçus pour écrire un nouveau chapitre, qui vient alors s'ajouter à ce que reçoit le romancier suivant, et ainsi de suite » (Dworkin R., *L'empire du droit*, 1986, trad. française 1994, Paris, PUF, pp. 251-252). Dworkin veut ainsi souligner la double mission du juge : créer et interpréter. Transposée au plan du droit, cette métaphore permet à Dworkin de montrer que le juge est à la fois narrateur et interprète du droit, à la recherche d'une cohérence qualifiée de « narrative ». ←

14. Jacob R., *La grâce des juges. L'institution judiciaire et le sacré en Occident*, Paris, PUF, 2014, pp. 464-465. ←
15. *L'Ivresse du pouvoir*, Claude Chabrol, France/Allemagne, 2006. ←
16. *Le Juge Fayard dit Le Shériff*, Yves Boisset, France, 1977. ←
17. *La French*, Cédric Jimenez, France, 2014. ←
18. *L'affaire Dreyfus*, Yves Boisset, France, 1995. ←
19. *L'Affaire Seznec*, Yves Boisset, France, 1993. ←
20. *Le Pull-over rouge*, Michel Drach, France, 1979. ←
21. *L'Affaire Dominici*, Claude Bernard-Aubert, France, 1972. La même affaire a aussi fait l'objet d'un téléfilm : *L'Affaire Dominici*, Pierre Boutron, France, 2003. ←
22. *Omar m'a tuer*, Roschdy Zem, France, 2011. ←
23. *Présumé Coupable*, Vincent Garenq, France/Belgique, 2011. ←
24. Pour une étude scientifique du phénomène, voy. : Cadiet L., « L'hypothèse de l'américanisation de la justice française. Mythe ou réalité ? », in *Archives de philosophie du droit*, n° 45, Paris, Dalloz, 2001. De nombreux articles de presse surfent par contre sans nuance sur la peur que suscite « l'américanisation de la justice », qui résulterait notamment de l'adoption progressive de plusieurs procédures pénales venues des États-Unis, comme le plaider coupable, la transaction, ou encore la tentation de supprimer le juge d'instruction (voy. par exemple : le magazine *Télérama* du 4 juin 2011 qui, quelques semaines après l'arrestation de DSK à New-York, titre en couverture : « Menaces sur la justice. Quand l'Amérique déteint sur la France » ; ou encore : Caillou P., « L'américanisation de la justice », publié dans *Libération* le 2 mai 2003, qui insiste sur cette « justice spectacle, familière des coups de théâtre à l'audience »). ←
25. Antony Chase mentionne à ce sujet une familiarité du public occidental (sinon mondial) aux conventions et du cinéma et du droit américains. Voy. : Chase A., *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen*, New York, The New Press, 2002. ←
26. L'exemple cité montre également que la mondialisation du droit et l'uniformisation progressive des formes juridiques n'est pas tant le fait des États que de la circulation des modèles culturels à travers, notamment, l'industrie culturelle de masse. ←
27. « Il arrive, trop souvent pour que cela soit seulement anecdotique, que les Français s'adressent à leurs juges en les appelant "Votre Honneur" » (Villez B., *Séries télé : visions de la justice*, Paris, PUF, 2005, p.13). Voy. aussi le témoignage de Robert Lakoff : Lakoff R., *Talking Power*, New-York, Basic Books, 1990. ←
28. Voy. Machura S. et Ulbrich S., « Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama », in *Journal of Law & Society*, Vol. 28, n° 1, 2001. ←
29. Il s'amuse d'avoir alors découvert, contre toute attente, que ce n'était pas les grands classiques comme *12 hommes en colère* (*12 Angry Men*, Sydney Lumet, États-Unis, 1957) qui avaient attiré l'attention de la jeunesse, mais les films populaires comme *La revanche d'une blonde* (*Legally Blonde*, Robert Luketic, États-Unis, 2001) : « Many students said they had been influenced by movies [...]. I thought they had seen *Twelve Angry Men*, but it was *Legally Blonde*, which I had never heard of. I saw it afterwards. It's a pretty good movie » (Conférence du juge Kennedy donnée à l'Université de Harvard en 2015 et rapportée par la *Harvard Gazette* le 22 octobre 2015, page consultée le 1er janvier 2018 in [<http://news.harvard.edu/gazette/story/2015/10/kennedy-assails-prison-shortcomings/>]). ←
30. Bonomy I., « Making war crimes trials work - balancing fairness and expedition », in Boas G., Schabas W.A. et Schare M.P. (eds.), *International Criminal Justice : Legitimacy and Coherence*, Edward Elgar Publishing, 2012. Cette citation a été inspirée par Lagerwall A., « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », in Corten O. et Dubuisson F. (dir.), *Le droit international au cinéma*, Paris, Pedone, 2015. ←
31. Belleau M.-C., Bouchard V. et Johnson R., *op. cit.*, p. 2. ←
32. Les chercheurs soulignent toutefois, dès les années 1960, que les affirmations sur « l'influence du cinéma sur les représentations populaires » sont générales et rarement étayées par des preuves de nature scientifique. Voy. notamment : Bartlett F. C., « Le cinéma et la transmission de la culture », in *Revue Internationale de Filmologie*, Vol. 10, n° 32/33, pp. 3-12, 1960. ←

33. Shale S., « The Conflict of Law and the Character of Men: Writing Reversal of Fortune and Judgment at Nuremberg », in *University of San Francisco Law Review*, Vol. 30, 1996, p. 992. Traduction personnelle. ←
34. Le langage naturel est le langage de la vie ordinaire, construit au fil de l'histoire, qui s'oppose donc au langage formel et artificiel comme pourrait l'être, par exemple, le codage informatique. Le juriste de droit continental est familier de la différence entre le langage du droit et le langage naturel : « Si le droit est construit au départ du langage naturel, ce dernier se retrouve largement remodelé pour répondre aux fins du droit. La technique juridique [...] tendra souvent à donner aux mots utilisés un sens particulier qui, à la limite, peut être différent de celui du langage naturel » (Corten O., « Introduction », in Salmon J., *Droit international et argumentation*, Bruxelles, Bruylant, 2014, p. 2). ←
35. Peterson R. W., « The Bard and the Bench: An Opinion and Brief Writer's Guide to Shakespeare », in *Santa Clara Law Review*, Vol. 39, 1999. Ce type de référence s'est poursuivi depuis. Lors de la condamnation à mort, en 2013, de Dzhokhar Tsarnaev, l'un des auteurs de l'attentat du marathon de Boston, des mots de la pièce *Jules César* étaient cités par le juge George O' Toole Jr. dans son verdict final, après que les jurés aient prononcé leur sentence : « *The evil that men do lives after them ; the good is oft interred with their bones* » (la retranscription du verdict peut être lue en ligne sur le site du *Time*, mis en ligne le 25 juin 2015, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://time.com/3934639/dzhokhar-tsarnaev-judge-trial-boston-bombing/>]). Cette référence à Shakespeare n'est toutefois pas réservée aux États-Unis mais est propre à la *common law* à travers le monde. Ainsi *The Economist* relevait, en janvier 2016, plusieurs décisions récentes mentionnant l'œuvre du tragédien (« Why lawyers love Shakespeare », *The Economist*, 8 janvier 2016, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://www.economist.com/blogs/prospero/2016/01/literature-and-law>]). En 2012, par exemple, la Haute Cour du Royaume-Uni évoque *Le Roi Lear* dans une décision sur la liberté d'expression sur les réseaux sociaux : « *At the end of King Lear, they are free to speak not what they ought to say, but what they feel* » (R v. Paul Chambers [2012], EWHC 2157). De même, lors de la condamnation d'Oscar Pistorius, en décembre 2015, pour le meurtre de sa compagne, le Président de la Cour d'appel sud-africaine décrit cette affaire comme une tragédie humaine aux accents shakespeariens : « *This case involves a human tragedy of Shakespearean proportions* » (R v. Paul Chambers (96/2015) [2015], ZASCA 204). ←
36. Dodson S. et Dodson A., « Literary Justice », publié en ligne sur le *Social Science Research Network*, mis en ligne le 2 septembre 2015, consulté le 1er janvier 2018 in [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2650959]. ←
37. L'étude de Scott et Ami Dodson montre par exemple que c'est le juge Scalia qui, au moment de sa mort, avait le plus utilisé les références à la littérature populaire au sein de la Cour suprême, alors même qu'il était considéré comme le juge le plus conservateur de cette Cour (voy. : S. et A. A. Dodson, *op. cit.*). ←
38. *Back to the future*, Robert Zemeckis, États-Unis, 1985. ←
39. Mémoire déposé en soutien des défendeurs par *Tri Valley Law*, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://sblog.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2015/04/14-55614-56214-57114-574bsacTriValleyLaw.pdf>]. ←
40. *Kinney v. Barnes*, 57 Tex. Sup. J. 1428 (Tex. 2014). ←
41. *The Big Lebowski*, Joel Coen, États-Unis, 1998. Une note de l'arrêt rendu par la Cour suprême du Texas cite donc l'un des personnages du film, Walter, qui déclare, après qu'une serveuse lui ait demandé d'arrêter de crier des obscénités : « *For your information, the Supreme Court has roundly rejected prior restraint* ». ←
42. Dans une autre décision rendue au Texas en 2010, le bon sens énoncé dans *Star Trek* est rappelé par la Cour, qui cite un dialogue de la série stipulant : « La logique indique clairement que les besoins du plus grand nombre l'emportent sur les besoins de quelques-uns » (*The Wrath of Khan*, Nicholas Meyer, États-Unis, 1982). Cité dans *Robinson v. Crown Cork & Seal Co., Inc.*, 335 S.W.3d 126, 162-163 (Tex. 2010). ←
43. La citation reprise (« *In this world, with great power there must also come great responsibility* ») renvoie à une citation d'Aristote, dans *l'Éthique à Nicomaque* (« Le pouvoir est l'épreuve de l'homme »), qui l'a lui-même empruntée à Brias de Priène. ←
44. Le Recueil des obligations déontologiques des magistrats élaboré par le Conseil Supérieur de la Magistrature en France en 2010 fait de « la discrétion et de la réserve » l'une des six grandes exigences éthiques de la fonction de magistrat qui sont traitées dans cet ouvrage de référence. Ainsi en va-t-il par exemple de la liberté d'expression et de ton des magistrats : « L'expression d'un magistrat ès qualités, quel que soit le support ouvert au public, nécessite la plus grande prudence, afin de ne pas porter atteinte à l'image et au crédit de l'institution judiciaire. Il en est de même de la publication, par des magistrats, de souvenirs professionnels personnels » (F.15). ←

45. « Tout manquement par un magistrat, aux devoirs de son état, à l'honneur, à la délicatesse ou à la dignité constitue une faute disciplinaire » (Ordonnance 58-1270 1958-12-22). ←
46. L'article qui date de 1967 stipule que « ceux qui manquent aux devoirs de leur charge ou qui par leur conduite portent atteinte à la dignité de son caractère, peuvent faire l'objet de sanctions disciplinaires ». ←
47. CSM, S82, 1995, décision consultable en ligne in [<http://www.conseil-superieur-magistrature.fr/userfiles/recueil/decisions/S82.htm>]. ←
48. Voy. *infra* : La parodie de justice. ←
49. *Sesame Street*, Saisons 42 et 43, États-Unis, 2012, voy. un extrait en ligne in [<https://www.youtube.com/watch?v=FizspmIjbAw>]. ←
50. La production d'un film biographique consacré à la juge de la Cour suprême, Ruth Ginsburg, a été annoncée pour 2018 (*On the Basis of Sex*). De même, le téléfilm *Recount* met en scène l'arbitrage effectué par la Cour suprême en 2000, lors de l'élection présidentielle qui opposait Al Gore à George W. Bush. ←
51. Dans l'émission d'Ellen de Generes, en mars 2015 par exemple (l'émission est consultable en ligne in [<http://www.dailymotion.com/video/x2jqh21>]), mais aussi à plusieurs reprises pendant toute la présidence de Barak Obama, presque toujours au motif de montrer l'exemple dans le cadre d'un plan de lutte contre l'obésité. ←
52. En 2016, Barak Obama se moque de ses successeurs potentiels, notamment Donald Trump : « On dit qu'il manque d'expérience à l'international, mais c'est faux : Miss Suède, Miss Argentine, Miss Azerbaïdjan... ». Obama se moque également de lui-même : il diffuse un clip qui le met en scène, cherchant à repasser son permis pour pouvoir conduire à sa sortie de la Maison Blanche (consultable in [<https://www.youtube.com/watch?v=W7IukV2KTpA>]). L'exercice est en réalité un rituel du dîner de la presse organisé chaque année à la Maison Blanche. ←
53. En témoigne par exemple le titre acide d'un article de *Libération* datant de 2004 et rapportant le cocktail organisé pour le barreau et la magistrature par le Ministre de la Justice en présence de nombreux acteurs de séries judiciaires françaises : « Petits fours sur un plateau télé ». Dans le corps de l'article, la journaliste moque allègrement les confusions juridiques d'une des actrices interrogées et alerte sur le risque de voir la frontière disparaître entre la justice française et la justice américaine. La journaliste rapporte également, avec un brin d'ironie, les propos du ministre de la justice Dominique Perben : « "J'ai invité un certain nombre de personnalités du monde du cinéma et de la télévision qui font voir la justice, ce qui me paraît très important", expliquait le ministre, très content de prendre la pose entre ces deux vedettes du petit écran » (Jacqueline Coignard, « Petits fours sur un plateau télé », *Libération* du 14 janvier 2004, consulté le 1er janvier 2018 in [http://www.liberation.fr/societe/2004/01/14/petits-fours-sur-un-plateau-tele_465174]). ←
54. *O'Brother*, Joel Coen, États-Unis/France/Royaume-Uni, 2000. ←
55. Campagne de 2012 dont le clip est disponible sur YouTube in [<https://www.youtube.com/watch?v=BJoHuJ3KTB4>]. ←
56. Garapon A. et Papadopoulos I., *Juger en Amérique et en France*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 48. ←
57. *Bridge of Spies*, Steven Spielberg, États-Unis, 2015. ←
58. Puaux F., « Au nom de la loi ! », in *La justice à l'écran*, Corlet, Paris, 2002, p. 11. ←
59. Garapon A. et Papadopoulos I., *op. cit.*, p. 34. ←
60. de Tocqueville A., *De la démocratie en Amérique*, t. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 375. ←
61. « Aux États-Unis, où l'on a depuis longtemps constaté que les citoyens connaissent leurs droits et le fonctionnement de leur système juridique, il n'y a pas et il n'y a jamais eu de programme systématique, uniforme et national d'éducation civique à l'école. D'où viennent alors ces connaissances ? Pour une très grande majorité, elles viennent du simple fait d'avoir regardé, peut-être d'avoir été fidèles, et même pour certains d'avoir été bercés par les séries judiciaires » (Villez B., *op. cit.*, p.14). ←
62. On pourrait ainsi supposer que l'interpénétration, aux États-Unis, entre justice et culture populaire explique, au moins partiellement, la coïncidence de deux phénomènes venus d'outre-Atlantique : la judiciarisation de la société (Commaille J. et Kaluszynski M. (dir.), *La fonction politique de la justice*, Paris, La Découverte, 2007), d'une part, et le développement de l'industrie cinématographique et télévisuelle, d'autre part. ←

63. Clover C., « Law and the order of popular culture », in Sarat A. et Kearns T. R., *Law in the Domains of Culture*, The University of Michigan Press, 2003, p. 99. Traduction personnelle. ←
64. *Basic Instinct*, Paul Verhoeven, États-Unis/France, 1992. ←
65. Clover C., *op. cit.*, p. 110. Traduction personnelle. ←
66. Le cinéma, bien plus que le théâtre, peut rendre compte aussi des dimensions plus pragmatiques que solennelles de la fonction de juger. Le rôle du juge est alors différemment représenté, davantage dans son cabinet et en habit civil. Plusieurs films récents illustrent cette perception du rôle du juge, notamment *La Tête haute* (Emmanuelle Bercot, France, 2014), dans lequel Catherine Deneuve campe une juge des enfants tentant, pendant plusieurs années, d'encadrer et de sauver un jeune mineur à la dérive. De façon symptomatique, le *Nouvel Observateur* résume ainsi la représentation du juge qui émane du film : « Il faut [...] saluer le courage et l'intelligence de montrer une justice proche des justiciables, réellement soucieuse de leur sort et qui se bat avec les moyens, trop maigres, qui sont les siens pour rendre la vie quotidienne plus saine et plus sûre » (« *La Tête haute* : un vibrant hommage aux juges pour enfants. Un film courageux et utile », publié par le site du *Nouvel Observateur* le 18 mai 2015, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1369748-la-tete-haute-un-vibrant-hommage-aux-juges-pour-enfants-un-film-courageux-et-utile.html>]). ←
67. En ce sens, le cinéma reflète également l'évolution de la justice qui, à travers les modes alternatifs de résolution des conflits, cherche souvent à éviter le formalisme et l'austérité de l'audience. ←
68. Voy. *infra*: Tardieu A. : « La figure héroïque du juge (l'exemple du cinéma italien) ». ←
69. Voy. *infra*: Lefebvre V.: « Le juge tragique. La responsabilité de juger à l'épreuve du 7^e art ». ←
70. C'est notamment ce modèle que décrit Max Weber comme le *Paragraphe Automate* : « Le juge réduit à l'interprétation des paragraphes et des contrats, travaillant comme un automate dans lequel on jetterait les faits et les frais de justice et qui cracherait le jugement et les motifs » (Weber M., *Sociologie du droit*, Paris, PUF, 1986, p. 286). ←
71. Voy. *infra* : Pieret J. et Pitseys J. : « Représenter l'absence : les figures paradoxales du juge dans le cinéma de science-fiction dystopique ». Les auteurs citent par exemple *Alphaville* (Jean-Luc Godard, France/Italie, 1965) et *Judge Dredd* (Dany Cannon, États-Unis, 1995). ←
72. Voy. par exemple : *Minority Report*, Steven Spielberg, États-Unis, 2002. ←
73. Platon, *Apologie de Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 116. ←
74. Platon illustre cette conviction dans un mythe où Zeus prend la parole : « A présent en effet les sentences des juges sont de mauvaises sentences : c'est que les gens que l'on juge sont jugés tout habillés, puisqu'ils sont jugés vivants. [...] Aussi les juges se laissent-ils éblouir [...] attendu que, en même temps, c'est tout habillés, eux également, qu'ils prononcent leur sentence [...]. Il faut qu'on juge complètement mis à nu de tout cela : c'est une fois morts, en effet, qu'ils devront être jugés, et le juge devra, lui aussi, avoir été mis à nu et être mort » (Platon, *op. cit.*, pp.115-117). ←
75. *La Vérité*, Henri-Georges Clouzot, France/Italie, 1960. ←
76. Garapon A., « Préface », in Villez B., *op. cit.* ←
77. *Judge Judy* est une émission de 20 saisons diffusée depuis 1996, d'abord sur la chaîne *Syndication* puis distribuée par CBS. ←
78. « *The people are real, the cases are real, the ruling is final* » (traduction personnelle). Il existe d'autres programmes similaires aux États-Unis et en Grande-Bretagne. *Judge Rinder*, par exemple, est une émission diffusée depuis 2014 au Royaume-Uni par la chaîne ITV. ←
79. Kimberley Podlas a évalué, études empiriques à l'appui, les attentes des justiciables à l'égard du comportement des juges à l'audience. Elle remarque que si l'on distingue deux groupes de justiciables, l'un rassemblant les téléspectateurs familiers du programme *Judge Judy* et l'autre regroupant ceux qui ne l'ont jamais regardé, ceux-ci répondent différemment aux questions touchant à ce qu'il est légitime qu'un juge fasse dans un procès. Ainsi, par exemple, 75% des téléspectateurs familiers de la télé-réalité judiciaire trouvent normal que les juges manifestent une opinion avant le verdict, contre seulement 48,5% dans le groupe qui n'a jamais regardé ce genre d'émission. (Podlas K., « As Seen on TV: The Normative Influence of Syndi-Court on Contemporary Litigiousness », in Jeffrey S. Moorad *Sports Law Journal*, Vol. 11, n° 1, 2004, p. 32). Voy. également : Lambert P., *Television Courtroom Broadcasting. Distraction Effects and Eye-Tracking*, University Press of America, Lanham, 2013 ; Kimball Z., « Syndi-Court Justice: Judge Judy and Exploitation of Arbitration », in *Journal of American Arbitration*, Vol. 4, n° 1, 2002 ; Podlas K., « As Seen on TV: The Normative Influence of Syndi-Court on Contemporary Litigiousness », in Jeffrey S. Moorad *Sports Law Journal*, Vol. 11, n° 1, Villanova, 2004. ←

80. *People of the State of California v. Orenthal James Simpson*, 1995. En 1997, la presse américaine estimait que ce procès avait été le plus médiatisé de l'histoire des États-Unis (« Confusion for Simpson kids "far from over" », publié par *USA Today* le 2 décembre 1997, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://usatoday30.usatoday.com/news/index/nns224.htm>]). Cette affaire a également inspiré la télévision : une série lui est consacrée en 2016 (*The People v. O. J. Simpson: American Crime Story*, Fox Extended Network, États-Unis, 2016). ←
81. C'est le cas notamment de la chaîne *Court TV*, lancée en 1991 à l'initiative d'un avocat, Steven Brill, et par différents géants américains des médias (notamment Time Warner et NBC). Cette chaîne, qui s'est rendue célèbre en retransmettant le procès Simpson, a changé de nom en 2001 (*Tru TV*). ←
82. En Belgique, il n'existe aucune disposition qui interdise d'enregistrer les audiences d'un procès, mais les présidents des tribunaux doivent être informés à l'avance et peuvent s'y opposer. Dans les arrondissements judiciaires d'Anvers-Limbourg et de Courtrai, par exemple, la règle est d'autoriser de filmer le début et la fin des procès, soit l'arrivée des juges et la lecture de la décision. ←
83. L'article 308 du code de procédure pénale français stipule ainsi : « Dès l'ouverture de l'audience, l'emploi de tout appareil d'enregistrement ou de diffusion sonore, de caméra de télévision ou de cinéma, d'appareils photographiques, est interdit ». ←
84. L'avocat du Docteur Muller, Me Dupont-Moretti, fustige ainsi le programme : « C'est en fait une saloperie sans nom. Une justice à deux balles de télé-réalité qui ne tient pas compte de l'autorité de la chose jugée. Le risque même que deux internautes votent en faveur de sa culpabilité provoquera un préjudice pour le docteur Muller » (Dupont-Moretti E., propos rapportés par le *Nouvel Observateur* du 26 février 2014, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://teleobs.nouvelobs.com/polemique/20140226.OBS7778/affaire-muller-intime-conviction-la-fiction-d-arte-etait-presque-parfaite.html>]). ←
85. Tribunal de grande instance de Paris, ordonnance en référé du 27/02/2014. L'interdiction a ensuite été confirmée par la Cour d'appel de Paris pour les mêmes motifs. ←
86. De nombreux régimes utilisent cette voie pour dissuader les opposants de se manifester. En Egypte par exemple, depuis que le président islamiste Mohamed Morsi a été renversé et arrêté par l'armée, ses partisans sont poursuivis en justice et on dénombre plus de 500 condamnations à mort par an, dont bon nombre sont prononcées pour des raisons exclusivement politiques. Si les médias égyptiens diffusent très largement la propagande de l'armée, les médias internationaux titrent alors sur ces « parodies de justice » (voy. par exemple : <http://www.franceinter.fr/depeche-egypte-parodie-de-proces-pour-700-freres-musulmans>). ←
87. On pense par exemple au procès expéditif des époux Ceausescu, jugés puis exécutés devant les caméras. Voy. notamment un article de *L'express* mis en ligne le 6 juillet 2009, consulté le 1er janvier 2018 in [http://www.lexpress.fr/actualite/societe/le-procureur-du-proces-ceausescu_772526.html]. Le procès peut également être visionné dans son intégralité sur le site de l'Ina, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://www.ina.fr/video/CAB89054296>]. ←
88. Garapon A., *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, op. cit., p. 235. ←
89. Voy. Fejto F., « L'affaire Rajk est une affaire Dreyfus internationale », in *Esprit*, nov. 1949. ←
90. *L'Aveu*, Costa-Gavras, France, 1970. ←
91. L'appellation de « parodie de justice » peut aussi être instrumentalisée, dans le cadre de la défense d'un accusé par exemple. À peu près tous les criminels poursuivis par la justice pénale internationale depuis 70 ans se sont défendus en dénonçant leur procès comme étant une « parodie de justice » qui n'a pas d'autre fonction que de valider la domination des vainqueurs sur les vaincus. C'est ce que plaide déjà Goering à Nuremberg, qui dénonce en particulier la rétroactivité des statuts du tribunal qui l'a jugé. ←
92. *Exode*, 20, 4. ←
93. L'imaginaire politique continental, et plus particulièrement français, s'est ainsi cristallisé autour de cette inaccessibilité de la justice. Institutionnellement, elle s'est traduite, depuis la révolution, par la dépersonnalisation de la fonction de juge : on craint la magistrature, dit Montesquieu, et non les magistrats (Montesquieu, *De l'esprit des lois I*, Livre XI, Chap. VI, Paris, Flammarion, 1979, p.301). Cet anonymat des juges en France est indissociable du mouvement légicentrique tel que décrit par Foucault. Voy. *infra* note 97. ←

94. Foucault M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 252. ←
95. Garapon A., *op. cit.*, p.114. ←
96. Foucault M., *op. cit.*, p. 62. « Dans les cérémonies du supplice, le personnage principal, c'est le peuple, dont la présence réelle et immédiate est requise pour leur accomplissement. Un supplice qui aurait été connu, mais dont le déroulement aurait été secret n'aurait guère eu de sens. [...] Il faut non seulement que les gens sachent, mais qu'ils voient de leurs yeux. Parce qu'il faut qu'ils aient peur ; mais aussi parce qu'ils doivent être les témoins, comme les garants de la punition, et parce qu'ils doivent jusqu'à un certain point y prendre part. Être témoins, c'est un droit qu'ils ont et qu'ils revendiquent » (*ibid.*, p. 61). ←
97. « Ce n'est plus la restauration terrifiante de la souveraineté qui va soutenir la cérémonie du châtement, c'est la réactivation du Code, le renforcement collectif du lien entre l'idée du crime et l'idée de la peine. Dans la punition, plutôt que de voir la présence du souverain, on lira les lois elles-mêmes » (*ibid.*, p. 112). ←
98. *Ibid.* ←
99. Dans le livre, Kafka est encore plus direct en mettant ces mots dans la bouche du peintre : « Les juges subalternes, dont font partie mes relations, n'ont pas le droit d'acquitter définitivement ; ce droit n'appartient qu'au tribunal suprême, lequel est tout à fait inaccessible pour vous, pour moi, pour nous tous que nous ne pouvons toucher, ni vous, ni moi, ni personne. À quoi ressemble ce tribunal, nous ne le savons pas et d'ailleurs, soit dit ne passant, nous ne tenons pas à la savoir. [...] C'est-à-dire qu'une fois acquitté de la sorte, vous êtes temporairement soustrait à l'accusation, mais elle continue de planer au-dessus de vous et il suffit d'un ordre venu d'en haut pour qu'aussitôt elle entre de nouveau en action » (Kafka F., *Le procès*, Paris, Garnier-Flammarion, 2011, pp. 192-193). Cette inaccessibilité du pouvoir de la Cour est doublée du fait que les juges qui se font tirer le portrait ont la clef de l'atelier du peintre et y entrent à leur guise, même quand celui-ci dort encore. « Ça fait un drôle d'effet de se réveiller le matin et de trouver un juge dans son ridicule accoutrement, en train d'escalader votre lit ! », témoigne le peintre dans le film d'Orson Welles. Joseph K. lui-même, dès le début du film, est réveillé dans son lit par les policiers. ←
100. C'est dans cette perspective qu'il faut interpréter l'impératif contemporain de transparence : une justice immanente est possible dès lors que nous voyons tout d'un phénomène, d'un pouvoir ou d'une institution (ses rouages, ses coulisses, l'intimité de ses personnages, etc.). Qui plus est, rendre justice consiste dans cette perspective à montrer qu'il y a eu offense, à désigner de façon visible les victimes comme ceux qui les ont offensées. ←
101. La diffusion d'images de procès contribue à répandre cette conception selon laquelle montrer et voir seraient déjà un peu « rendre justice » : la victime, par exemple, se trouve reconnue dans son statut de victime dès lors qu'elle apparaît comme telle. Cette représentation est toujours patente dans les motifs qui ont conduit la Justice française, par exemple, à laisser les caméras entrer dans les tribunaux pour les procès dit historiques, comme le procès Barbie. D'aucuns ont plaidé l'importance de laisser une trace dans l'histoire (par l'image), quitte à contourner quelques formalismes procéduraux de la justice : « La mémoire devient le nouvel impératif qui exonère de la tâche ingrate de faire œuvre de justice avec ces instruments prosaïques que sont les règles de procédure et les principes directeurs du procès. Les fictions juridiques deviennent scandaleuses quand la souffrance humaine est en jeu. Les exigences procédurales sont assimilées à des formalités inutiles, voire outrageantes » (Garapon A., *op. cit.*, p. 167). ←
102. Bentham J., *Le panoptique*, Paris, Fayard, 2002. Le panoptique est une architecture carcérale pensée par Bentham pour permettre une surveillance constante des détenus à moindre frais, faisant ainsi migrer le modèle des prisons du cachot dans les caves à l'exposition au grand jour des comportements. ←
103. Verdussen M., *La justice constitutionnelle*, Section II, §5, Bruxelles, Larcier, 2013. ←
104. L'objectif de transparence est bien énoncé : « Rien de ce qui se fait n'est caché aux yeux du public » (Rapport de la Commission constituée par le Garde des Sceaux, Dominique Perben, 2004, p. 7, mis en ligne le 22 février 2005, consulté le 1er janvier 2018 in <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/054000143.pdf>) ←
105. Foucault évoque à ce sujet une nouvelle « gouvernementalité », c'est-à-dire une forme de rationalité, présente dans les institutions comme dans les savoirs, qui permet de gouverner des populations sans exercer de souveraineté manifeste. Il s'agit d'un mode d'exercice du pouvoir que Foucault distingue de la souveraineté classique et qu'il rapproche de la notion de « surveillance ». Voy. notamment : Foucault M., *Sécurité, territoire, population*, Paris, Seuil, 2004. ←

106. Cohn D., « L'évidence du cauchemar. La violence des images djihadistes », in *Esprit*, Vol. 424, 2016, p. 70. ←
107. Horace, *Arts poétiques*, vers 180-185. Le cinéma répond ainsi à un fantasme ancien de la culture occidentale : l'omniscience et l'omnipotence divines. En Occident, la prédominance de la vue sur d'autres expériences sensorielles est d'ailleurs indéniable. La tradition philosophique rationaliste, par exemple, ne cesse de comparer la raison à la lumière. Platon, dans *La République*, compare en effet l'œil au soleil et en fait l'organe privilégié de l'intellect : « L'œil est, je pense, de tous les organes des sens, celui qui ressemble le plus au soleil » (*La République*, 508b). Wittgenstein confirme cette analyse : « J'inclinerais à dire que "l'image me parle d'elle-même", c'est-à-dire que le fait qu'elle me parle est fondé dans sa propre structure, dans sa forme et ses couleurs » (Wittgenstein L., *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 177). ←
108. Jackson R. H., « Discours d'ouverture », in *Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal militaire international de Nuremberg, Débats*, t. 2, Nuremberg, 1947, p. 132. Également cité et commenté par Delage C., « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », in *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, Vol. 72, n° 1, 2001, pp. 63-78. ←
109. Ainsi, par exemple, en août 2013, un tribunal de la province du Shandong, à l'est de la Chine, a publié sur Weibo, l'équivalent chinois de Twitter, plus de 150 messages d'information sur le procès d'un ancien cadre local du parti. Toujours en 2013, le procès antitrust entre Qihoo 360 et Tencent est retransmis à la télévision et à la radio, ainsi qu'en direct sur Internet. Plusieurs sites internet de communication sur la justice ont également été lancés depuis lors, notamment le site ts.chinacourt.org, qui transmet les procès en direct ou en différé. ←
110. Dans le même esprit, plusieurs textes officiels de l'Union européenne font référence à la transparence dont les institutions doivent faire preuve dans leur processus décisionnel. En particulier, elle publie en 2006 un « Livre vert » sur la transparence, qui vise à clarifier les activités de lobbying et leur impact dans le processus décisionnel européen (voy. : *Livre vert du 3 mai 2006 - Initiative européenne en matière de transparence*, COM(2006) 194 final, JO C 151 du 29 juin 2006). De même, de façon assez symptomatique, le portail de la Commission européenne permettant l'accès direct du public à tous les documents officiels est sobrement intitulé : « Portail de la transparence » (http://ec.europa.eu/transparency/index_fr.htm). ←
111. Gygès trouve un anneau et découvre qu'en le tournant sur son doigt, il devient invisible. Une fois ce pouvoir découvert et grâce à lui, il entre au palais royal, séduit la reine, complotte avec elle et assassine le roi pour s'emparer du pouvoir. La fable montre donc que celui qui peut à sa guise échapper au regard d'autrui est doté d'un pouvoir auquel rien ne peut résister. ←
112. Voy. *Le Seigneur des anneaux*, Peter Jackson, Nouvelle-Zélande/États-Unis, 2001, 2002, 2003 et *Le Hobbit*, Peter Jackson, Nouvelle-Zélande/Royaume-Uni/États-Unis, 2012, 2013, 2014. ←
113. Kant, *Projet de paix perpétuelle*, in *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, p. 360. C'est moi qui souligne. ←
114. Arendt H., *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil,
38. À l'inverse, « toutes les actions relatives au droit d'autrui dont la maxime est incompatible avec la publicité sont injustes » (Kant, *op. cit.*, p. 377).
- ←
115. Arendt soutient qu'« être et paraître coïncident » dans les affaires humaines (Arendt H., *La vie de l'esprit*, t. 1, Paris, PUF, 2000, p. 37). « Dans le domaine des affaires des hommes, l'être et l'apparence sont réellement une seule et même chose » (Arendt H., « De la révolution », in Raynaud P. (dir.), *L'humaine condition*, Paris, Gallimard, Coll. Quarto, 2012, p. 411). ←
116. Le procès recrée sous le regard du juge un espace d'apparences et la justice fait accéder une individualité privée à l'existence sur le plan de l'apparaître. Elle permet de ramener à la visibilité ce qui avait disparu dans la rupture du lien social (dans le crime par exemple). ←
117. Le « droit à avoir des droits » est un droit à occuper une place visible dans le monde. À l'inverse, « être fondamentalement privé des droits de l'homme, c'est d'abord et avant tout être privé d'une place dans le monde qui donne de l'importance aux opinions et rende les actions significatives » (Arendt H., *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, Coll. Quarto, 2002, p. 599). Ce droit renvoie chez Arendt à « la capacité à être vu et entendu par d'autres » (Revault d'Allonnes M., « Le partage de l'humain », in Allard J. et Berns T., *Humanités*, Bruxelles, Ousia, 2005, p. 26). ←

118. Gadamer H. G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 160. Gadamer est en effet convaincu qu'en matière publique la représentation contribue à l'existence du représenté, lui confère même un « surcroît d'être » (*ibid.*, p. 158). ←
119. Arendt et Gadamer apportent des limites au principe de visibilité. Tout en reconnaissant la puissance ontologique des images, Gadamer montre que la représentation instaure une distance, un décalage entre elle et ce qu'elle représente de telle sorte que nous n'avons pas d'accès transparent à la chose même, mais au contraire seulement à des représentations. De même, Arendt précise que la coïncidence entre être et apparaître ne tient que dans le monde des affaires humaines, c'est-à-dire pour elle le monde de la parole et de l'action politiques. Elle concède ainsi que la sphère intime doit échapper à la visibilité et demeurer dans le secret. Le cœur « n'est pas seulement un lieu d'obscurité qu'aucun regard ne peut percer avec certitude ; les qualités du cœur requièrent de l'obscurité, elles demandent à être protégées contre la publicité pour croître et demeurer ce qu'elles sont censées être - des ressorts intimes qui n'ont pas vocation à être affichés en public » (Arendt H., « De la Révolution », in Raynaud P. (dir.), *L'humaine condition*, op. cit., p. 409). ←
120. La justice se nourrit d'apparences et de représentations : le besoin de rendre visible une souffrance, par exemple, ne revient pas nécessairement à la rendre immédiatement perceptible mais peut supposer la médiation de formes (langage, procédure, etc.). ←
121. Sur les liens, chez Arendt, entre espace public et scène de théâtre, je me permets de renvoyer à mon article : Allard J., « Le personnage en politique. Secret et apparence chez Hannah Arendt », in *Annales de l'Institut de philosophie*, Paris, Vrin, 2011. ←
122. Arendt pensait que la politique est un espace d'apparition, une forme de scène où les acteurs existent grâce à une pluralité de points de vue, qui sont ceux des spectateurs. En ce sens, la scène politique et l'action supposent des spectateurs qui, tout en se tenant en retrait par rapport à elles, leur permettent d'exister. « Seul le spectateur, et jamais l'acteur, connaît et comprend le spectacle offert » (Arendt H., *La vie de l'esprit*, op. cit., p.110-112). ←
123. *Ibid.*, p. 86. C'est moi qui souligne. ←
124. Pierre Rosanvallon, par exemple, considère que le juge doit son autorité à cette auto-limitation (Rosanvallon P., *La contre-démocratie*, Paris, Seuil, 2006), que Denis Salas décrit comme une forme de « passivité » qui l'habilite à juger : pour garantir les règles et encadrer avec elles le jeu démocratique, le juge doit « démontrer qu'il n'est pas un acteur de ce jeu » (Salas D., *Le tiers pouvoir. Vers une autre justice*, Paris, Pluriel, 1998, p. 176). ←
125. Arendt puise chez Kant et dans sa philosophie esthétique une telle conception du spectateur car, selon elle, l'existence de beaux objets dépend de la présence des spectateurs : « Le jugement du spectateur crée l'espace sans lequel de tels objets ne pourraient même pas apparaître [...]. Sans cette faculté critique et de jugement, celui qui agit ou qui fait serait tellement isolé du spectateur qu'on ne le percevrait même pas » (Arendt H., *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, op. cit., p. 98). ←
126. Gadamer H. G., *Vérité et méthode*, op. cit., p. 158. ←
127. En 2016, lors de l'affaire de harcèlement sexuel mettant en cause Denis Baupin, son avocat dénonce la parodie de procès organisée par des médias se faisant juges. Voy. : Emmanuel Pierrat, « L'avocat de Denis Baupin dénonce une presse qui se fait juge », publié par le *Huffington Post* du 7 juin 2016, consulté le 1er janvier 2018 in [http://www.huffingtonpost.fr/emmanuel-pierrat/affaire-denis-baupin-quand-la-presse-se-fait-juge_b_10333250.html]. Une même analyse, au profit cette fois de l'accusée, pourrait être tentée au sujet de l'affaire Jacqueline Sauvage dans le cadre de laquelle la décision du tribunal a été critiquée par l'opinion et a fait l'objet de pétitions abondamment signées sur la toile. ←
128. La Commission Européenne pour l'Efficacité de la Justice (CEPEJ) compile les enquêtes d'opinion réalisées dans les divers pays du Conseil de l'Europe et dont les résultats varient selon les pays mais aussi selon l'actualité judiciaire (voy. le rapport 2014 en ligne in [<https://wcd.coe.int/com.instranet.InstraServlet?command=com.instranet.CmdBlobGet&InstranetImage=1880137&SecMode=1&DocId=1664580&Usage=2>]). Le Conseil supérieur de la Justice (CSJ), par exemple, a réalisé en Belgique plusieurs enquêtes à intervalle régulier durant les années 2000. On y constate que les citoyens belges sont seulement 40% à affirmer avoir confiance dans la justice de leur pays en 2002, contre 61% en 2010. Parmi les éléments d'explication avancés par le rapport du CSJ : le retentissement de l'affaire Dutroux puis de son procès entre 1996 et 2004 (http://www.csj.be/sites/5023.b.fedimbo.belgium.be/files/press_publications/baro-2010-f_0.pdf). ←
129. *Making a Murderer*, Laura Ricciardi et Moira Demos, Netflix, États-Unis, 2015. La docu-série de Netflix rouvre l'enquête qui a vu condamner Steven Avery à 18 ans de prison pour une agression sexuelle, avant d'être innocenté et libéré en 2003. Compilant des interviews et des images d'archives au sein d'une scénarisation léchée, cette série bénéficie d'un coup de théâtre : alors qu'il attaque l'État pour obtenir des indemnités en raison de la condamnation abusive dont il a fait l'objet, il est poursuivi pour un autre crime, le meurtre d'une femme cette fois. Esthétiquement, la série entretient

le trouble entre réalité et fiction : tout fait penser à une série noire classique, mais c'est bien les spectateurs qui sont appelés à décider de la vérité judiciaire sur ces faits et ces personnages bien réels. ←

130. La citation complète le souligne : « Les opinions sont une affaire privée. Mais le rôle de l'opinion fabriquée par la presse est justement de rendre le public inapte à juger, de lui inspirer le comportement des individus irresponsables et non informés » (Benjamin W., *Essai sur Karl Kraus*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 229-273). ←
131. Foucault estime par exemple que l'instance du tiers et le pouvoir judiciaire proprement dit naissent en même temps que les grandes monarchies médiévales : en effet, le pouvoir a besoin de s'emparer des procédures (qui sont en soi des dispositifs de pouvoir, puisqu'elles permettent de discriminer, notamment, le vrai du faux et le bien du mal). Dès lors le crime n'est plus un tort commis à autrui, à régler par l'épreuve ou l'ordalie, mais une infraction à la règle générale, c'est-à-dire un crime contre le souverain (d'où les peines, les amendes, etc.). Voy. à ce sujet : Foucault M., *Dits et écrits II*, « *La vérité et les formes juridiques* », Paris, Gallimard, 2001. ←