

Le juge face aux ruptures du pouvoir

Par Immi Tallgren, Antoine Buchet

e-legal, Volume n°1 - 2018

Pour citer l'article :

Immi Tallgren, Antoine Buchet, « Le juge face aux ruptures du pouvoir », 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-face-aux-ruptures-du-pouvoir>

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.



Les rapports de force entre l'autorité judiciaire et les autres composantes du pouvoir constituent le ressort de nombreux films. L'objet de cet article est d'analyser ces rapports en période de crise aiguë : catastrophe naturelle, guerres ou révolutions. Face à ces ruptures, comment le cinéma rend-t-il compte du rôle du juge ? Le cinéma met en scène l'effondrement des systèmes judiciaires, mais aussi leur mutation, ou leur mise sous tutelle, qu'elle soit le fruit d'une crise nationale ou d'une intervention extérieure. Dans ces situations, le cinéma figure et défigure le juge : il sera tantôt un automate ou un démissionnaire, serviteur zélé du droit du plus fort ; tantôt un acteur à part entière des bouleversements en cours, soit par souci de garantir ce qu'il imagine être l'ordre des choses, soit pour s'élever contre cet ordre, au nom de valeurs qu'il croit supérieures. Mais le cinéma n'affirme-t-il pas aussi qu'en période d'exception, la règle est que la justice peut se passer de juge ?

« Quand on vit ce que Péguy appelait une période historique, quand l'homme politique se borne à administrer un régime ou un droit établi, on peut espérer une histoire sans violence. Quand on a le malheur ou la chance de vivre une époque, un de ces moments où le sol traditionnel d'une nation ou d'une société s'effondre, et où, bon gré mal gré, l'homme doit reconstruire lui-même les rapports humains, alors la liberté de chacun menace de mort celle des autres et la violence reparaît ».¹

Introduction

§1 L'ambition suprême de la justice n'est-elle pas d'être toujours et partout possible, rendue en tous lieux, quelles que soient les circonstances ? N'y-a-t-il pas de plus belle et de plus noble reconnaissance de l'immanence judiciaire que d'imaginer qu'aucune situation ne puisse échapper à sa puissance comme à sa vertu, universelle et intemporelle ? Un juge peut-il rêver de plus haute consécration que de se savoir indispensable, irremplaçable, de jour comme de nuit, au centre des villes les plus peuplées comme au fin fond des contrées les plus reculées, en temps de paix comme en pleine guerre, dans le lit douillet des démocraties les plus paisibles comme dans la tourmente fiévreuse des régimes les plus autoritaires ?

§2 Quittons un instant les robes bien lisses et les appareils trop huilés, glissons sur le marbre des salles d'audience, fermons derrière nous les lourdes portes des palais aux colonnes immobiles, et allons explorer, caméra à l'épaule, les caves et les sous-sols, les recoins les plus sombres des endroits les plus improbables, pour voir si la justice peut exercer son règne, suivant la liturgie chrétienne, « toujours et en tout lieu », et « pour des siècles et des siècles »².

§3 Cette justice « hors du commun » sera le point focal de notre propos. Comment le cinéma représente-t-il le juge, confronté à une situation de rupture ? Quels acteurs, pour quel scénario ? Derrière l'apparente diversité des visages et des compositions, nous essaierons de dessiner les traits dominants de ce juge, tel qu'il émerge des films que nous avons analysés. Qu'il exerce son office dans des périodes de troubles internes, ou qu'il soit pourvu d'un mandat international, le « juge de rupture » traverse l'histoire du cinéma comme il traverse l'histoire du droit : détesté pour sa complaisance ou vénéré pour son audace, il ne laisse jamais indifférent. Nous verrons cependant que derrière ces portraits à l'eau forte se cachent des nuances et des ambiguïtés que le cinéma a su parfaitement imprimer. De même qu'il a su rendre compte, au cours de ces dernières années, de la place qui revient à la justice dans le monde de l'après 11 septembre : comme au bridge, la place du mort.

§4 Avant d'en arriver à ce sombre constat de carence, c'est par une comédie que nous avons choisi d'entamer notre analyse. Dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*³, nous suivons les pas d'un homme, perdu dans la campagne après un accident de voiture, qui pénètre dans un bâtiment industriel où il pense trouver de l'aide. Dissimulé derrière une porte, il aperçoit un individu qui est retenu prisonnier et ligoté sur une chaise. Maltraité par l'un de ses geôliers, il est interrogé par un autre, qui lui pose des questions sur un coup d'État en voie de préparation. Puis d'autres questions fusent, de plus en plus agressives, lancées par un autre protagoniste de la scène, qui se dresse derrière une table comme un diable sortant de sa boîte. Trois personnes se tiennent derrière cette table, comme s'ils

composaient un tribunal. Le prisonnier est encore maltraité ; on l'attrape par le col pour le mettre debout, puis on lui demande une dernière fois de révéler le mot de passe qui doit déclencher le coup d'État. Il répond alors, en s'adressant au chef de ses tortionnaires : « Tu peux m'assassiner si tu veux, mais n'essaie pas de te faire passer pour un juge ».

§5 La phrase marque les esprits. Ce n'est plus « le juge et l'assassin », pour reprendre le titre du célèbre film de Bertrand Tavernier, mais le juge assassin, ou l'assassin juge. C'est sans doute la première leçon que l'on peut retenir de cette scène, la première image qui s'imprime mentalement, celle d'une troublante confusion des lieux et des rôles. Le spectateur imagine tout d'abord qu'il se trouve dans un commissariat de police : un homme, attaché, reçoit une gifle et se fait menacer des pires traitements s'il refuse de collaborer. Un autre homme, qui a tout l'air d'un officier de police, assiste à l'interrogatoire musclé, assis à califourchon sur une chaise. Mais la caméra s'éloigne, change de perspective, et au plan suivant, le spectateur se retrouve soudainement au tribunal : le fonctionnaire de police prend des allures de procureur et d'autres hommes, au nombre de trois, composent une formation collégiale de jugement. L'ensemble est assez rudimentaire, mais il tient la route, comme le ferait une façade de fortune dissimulant un bâtiment en ruine. Le spectateur a compris que les rôles pouvaient aisément prêter à confusion : le procureur est un flic et le juge un assassin.

§6 La deuxième impression qui émane de cette scène, c'est l'image d'une justice sauvage, tout-terrain, partout disponible ; une justice « en kit », à monter soi-même, que l'on trouverait plus facilement à IKEA® que chez les antiquaires raffinés qui fournissent certains palais officiels. Il ne faut finalement pas grand-chose pour monter un tribunal, en marge des systèmes officiels. Une salle, une table, quelques chaises, et bien sûr, des acteurs, jouant des rôles plus ou moins bien identifiés, avec plus ou moins de conviction. Un accusateur qui accuse, un juge qui juge, et un défendeur qui se défend – seul, d'ailleurs, car l'avocat semble être ici considéré comme un accessoire superflu, un élément décoratif dont on peut se passer.

§7 Le dernier constat qui s'impose est le caractère éminemment prévisible du procès brut et brutal qui est ici mis en scène. Tout est écrit d'avance ; les réquisitoires et les plaidoiries sonnent comme des répliques mille fois répétées, et le verdict sera prononcé d'un ton monocorde, comme une évidence attendue de toute éternité. Jugement sans surprise, donc, mais jugement malgré tout, car même les décisions déjà prises obéissent à un processus, un rituel dont nul ne semble pouvoir se passer, même pour se débarrasser d'un opposant politique kidnappé en pleine rue.

§8 Dans *Rabbi Jacob*, l'irruption de cette parodie judiciaire est presque anecdotique. C'est une péripétie, un ressort comique parmi d'autres, dans une

œuvre phare du cinéma populaire français des années septante, qui marqua les esprits plus par la plongée d'un industriel pétri de préjugés racistes dans la liesse de la rue des Rosiers que par le simulacre de procès dont nous venons de parler.

§9 Dans d'autres films, les rapports de force entre l'autorité judiciaire et les autres composantes du pouvoir constituent, sinon l'essentiel, du moins une large part du scénario. En France, comme en Italie, la lutte d'un « petit juge » contre les pressions de la sphère politico-mafieuse est une variante de la figure hollywoodienne du shérif solitaire⁴. Ces films ont en commun d'illustrer les rivalités entre le judiciaire et le politique dans des situations où l'équilibre entre les pouvoirs, sans être pleinement respecté, est censé être acquis. Notre étude a pour ambition de s'écarter de ces situations de relative stabilité, pour se consacrer aux situations où les pouvoirs sont sortis du lit de la rivière où Montesquieu aimerait les voir reposer⁵. Une crise internationale, une catastrophe, naturelle ou industrielle, une guerre, une révolution ou un coup d'État, a rompu l'équilibre. Le pouvoir politique est atteint de ce que la psychiatrie qualifierait d'hypertrophie du moi, et la dyarchie traditionnelle des pouvoirs exécutif et législatif se retrouve incarnée par un parti unique ou une cohorte de généraux, ou par les forces moins voyantes de la « gouvernance mondiale », incarnée par des conseillers économiques et des diplomates mandatés par une puissance étrangère ou une organisation internationale.

§10 Qu'il s'agisse d'une confusion institutionnelle tenace, d'un régime autoritaire au long cours ou d'une situation de transition, nous sommes en présence de phénomènes de crise auxquels nous donnerons l'appellation générique de « ruptures du pouvoir ». Face à ces ruptures, quelle place occupe l'autorité judiciaire, et comment le cinéma rend-t-il compte du rôle du juge ? Existe-t-il vraiment, ce juge, lorsque les pouvoirs sont en situation de rupture ? N'est-il pas remplacé par d'autres mécanismes, transitoires et expéditifs ? Et s'il est présent, le juge demeure-t-il « la voix constante et fixe de la loi »⁶, reste-t-il garant de la pérennité des valeurs démocratiques et de la primauté du droit ? Indifférent aux soubresauts de l'histoire, cherche-t-il à s'émanciper, y compris à l'égard de la loi applicable et des nouveaux rapports de forces politiques, pour imposer ce qu'il considère, lui, de façon autonome, comme un idéal de justice et de vérité, ou bien s'accommode-t-il de la nouvelle donne, pour l'accompagner, voire pour en profiter ?

§11 Nous allons ainsi aborder des problématiques bien connues et souvent débattues, que ce soit d'un point de vue juridique, politique ou philosophique ; des problématiques, pourtant, qui paraissent insolubles : à partir de quand un juge agit-il selon un régime d'exception ? Et dans ce cas, qui est ce juge ? Est-il vraiment ce que l'on attend d'un juge, ou bien a-t-il une autre fonction ? Notre propos n'est pas de répondre à ces questions, mais de nous interroger sur la façon dont le cinéma, telle une loupe grossissante, donne corps à certaines figures mythiques : le « faux

juge », celui qui est « vendu au pouvoir », par opposition au « vrai juge », celui qui tient son rang. Nous n'ignorons certainement pas que ce « vrai juge », correspond à un idéal jamais atteint, qu'il relève, pour ainsi dire, de la mythologie ou d'outillages théoriques conçus par des philosophes du droit, et qu'en dehors même des situations de crise, l'institution judiciaire n'est pas une île fortifiée, insensible aux influences politiques, sociales, religieuses, économiques, qui la tiraillent en tous sens. Il n'est pas dans nos intentions de participer aux efforts de la doctrine pour tracer une ligne de démarcation entre, d'une part, ce qui relèverait du « légalisme libéral » - avec ses signes distinctifs si souvent idéalisés : transparence, égalité, équité - et, de l'autre, ce qui tomberait sous le joug d'une justice dévoyée et tyrannique, affublée des étiquettes les plus infamantes - « justice politique » ou « parodie de justice » - et marquée par les poinçons de la honte : opacité, discrimination, arbitraire, motivations « politiques »⁷. Le cinéma ne démêle pas les nœuds de ces tensions permanentes entre une justice qui serait pure, immaculée, et une justice qui n'hésiterait pas à se mêler directement des affaires de la cité, mais, par les représentations qu'il donne de la figure du juge dans les situations extrêmes, il sert de révélateur, comme un réactif chimique ; il caricature ou glorifie, et nous aide ainsi à réfléchir à nos propres positions vis-à-vis de ces représentations.

§12 Autour de ces nombreuses questions, livrées en vrac, nous entendons suivre trois axes de réflexion. Le premier axe doit nous conduire à identifier les situations de rupture que le cinéma met en scène. Le deuxième axe nous conduira, après cette première approche descriptive, à étudier plus précisément les fonctions et dysfonctions du pouvoir judiciaire face aux ruptures du pouvoir. Lorsque le juge agit dans les situations de rupture, d'urgence, de guerre, de transition, est-il autre chose que le jouet du pouvoir dominant ? Jusqu'où et comment peut-il agir comme le ferait ce qu'une certaine mythologie judiciaire désigne comme un « vrai juge » ? Enfin, dans un troisième temps, nous nous demanderons s'il existe un « profil type » du juge en situation de rupture. Quelle influence peut avoir la personnalité des juges sur la nature et la portée de leur intervention ? Quelles sont leurs motivations profondes ? Sont-ils mus par des valeurs, une certaine déontologie, ou une idéologie ? Les juges sont-ils seulement des carriéristes ?

Rupture(s) du pouvoir – Notions et représentations

§13 Schématiquement, il est possible d'identifier deux grandes catégories de ruptures du pouvoir, telles que le cinéma les met en scène. La première regroupe les situations dans lesquelles la rupture se produit à l'intérieur d'un système national. Les causes de cette rupture sont variées, et le cinéma rend compte de cette diversité, mais toutes ont pour point commun de mettre en scène un effondrement de l'intérieur. La seconde catégorie couvre en revanche les hypothèses dans lesquelles la rupture est marquée par une intervention internationale : conflit armé, occupation militaire, mise sous tutelle, politique ou commerciale. Le système judiciaire national vacille, disparaît ou se transforme par l'effet d'une ingérence extérieure.

§14 On se contentera ici de décrire brièvement les situations que le cinéma représente, sans entrer encore dans le détail des rôles qui sont assignés aux juges, lesquels nous retiendront plus longuement dans la deuxième partie de notre analyse.

Ruptures internes – De l'état sauvage à l'état d'exception

La disparition

§15 La première rupture de pouvoir que le cinéma met en scène, c'est l'absence de pouvoir. En 1926, le cinéaste soviétique Lev Koulechov, pionnier du 7e art, adapte une nouvelle de Jack London, *The Unexpected*⁸, qui met en scène un groupe de chercheurs d'or isolé du reste du monde, dans une région du grand nord-américain, devant faire face à un double meurtre commis par l'un de ses membres⁹. Maîtrisé puis détenu par le couple de chercheurs d'or ayant échappé à sa vindicte criminelle, l'homme sera jugé, *selon la loi*, comme l'annonce ironiquement le titre du film¹⁰. L'éloignement géographique installe une forme d'insularité judiciaire ; faute de pouvoir faire appel à une quelconque autorité publique, la petite communauté humaine coupée du monde rend elle-même la justice. Pour autant, le couple de survivants tient à respecter les formes, et organise un procès, une bible à la main, sous le regard sévère d'un portrait de la reine d'Angleterre – qui est encore la reine Victoria, à l'époque où se situe l'action. À tour de rôle, ils exercent toutes les fonctions requises : procureur, témoin, juge et membre du jury, puis bourreau, au stade ultime de la procédure, puisqu'ils exécutent sur le champ la sentence de mort qu'ils viennent de prononcer.

§16 Un procès de même nature apparaît furtivement dans un film plus léger, mais qui pose la problématique en des termes identiques : comment rendre la justice lorsqu'aucune autorité publique d'aucune sorte n'est disponible ? Dans *Voyage au centre de la terre*¹¹, tiré du roman de Jules Verne, Henry Levin met en scène le

procès expéditif du Comte Sankussem, qui se résume à un réquisitoire prononcé d'un ton martial et sentencieux par le professeur Oliver Lindenbrook. Les membres de l'expédition renonceront toutefois à exécuter la sentence, visiblement dégoûtés à l'idée de commettre un meurtre de sang-froid. Le destin rattrapera plus tard le Comte Sankussem, le livrant à un châtement quasi divin, sa soif de gloire et de richesse le précipitant dans les entrailles de la terre.

§17 L'éloignement ou l'isolement géographique ne constituent pas les seules causes expliquant l'absence de pouvoir. Le cinéma met aussi en scène, surtout au cours des dernières années, fertiles en films apocalyptiques, l'effondrement du pouvoir comme conséquence immédiate d'une catastrophe naturelle ou d'une épidémie de grande envergure. Ainsi en est-il notamment des épidémies qui font revenir les morts, sous la forme de marcheurs hagards, avides de chair animale ou humaine. La série télévisée américaine *The Walking Dead*¹², inspirée du roman graphique de Robert Kirkman¹³, ne se contente pas de mettre en scène la lutte des vivants contre les morts ; elle s'intéresse aussi, et même avant tout, aux règles de vie auxquelles s'astreignent les communautés d'humains qui se reconstituent, après que la « civilisation » s'est effondrée. Ainsi, dans la deuxième saison de la série, un petit groupe tente de (re)vivre paisiblement, à l'abri du monde sauvage, autour du havre de paix préservé par un fermier et sa famille, qui sont à la fois religieux et non-violents. Mais, lors d'une sortie à hauts risques, la petite communauté pacifiste se retrouve dans l'obligation de retenir prisonnier un vivant, membre d'une bande de pillards violents et sans pitié qui menacent leur sécurité. Afin de décider du sort de l'homme qu'ils ont capturé, les membres de la communauté tiennent une réunion, en forme de procès *in absentia*, où les partisans - très majoritaires - d'une exécution sommaire affrontent un de leurs compagnons, qui estime qu'un tel acte effacerait définitivement le dernier signe de civilisation qui demeure dans un monde partagé entre zombies et rescapés. L'effondrement des pouvoirs publics s'accompagne ainsi d'un effondrement moral, évité *in extremis* par la prise de conscience tardive de celui qui doit exécuter la sentence, et qui y renonce après avoir entendu son propre fils, encore enfant, l'encourager à appuyer sur la gâchette¹⁴.

§18 On relèvera que dans tous les exemples cités, le cinéma n'imagine nullement que les hommes, rendus à l'état sauvage, puissent concevoir un système judiciaire nouveau, fondé sur des bases différentes. Le 7e art les peint plutôt comme des plagiaires maladroits et violents, qui singent la justice en accentuant ses plus mauvais penchants : le respect apparent des formes pour justifier la vengeance froide et implacable.

La substitution

§19 Une autre catégorie de rupture de pouvoir inspire fréquemment les auteurs de fictions cinématographiques : celle qui prend sa source dans les conflits armés.

L'effondrement que nous évoquions précédemment n'est pas absolu ; il atteint principalement les composantes civiles du pouvoir, qui disparaissent et abandonnent leurs prérogatives au profit du pouvoir militaire.

§20 La résistance de certaines troupes à la folie meurtrière de la Première Guerre mondiale sert ainsi de toile de fond à deux œuvres signés par deux cinéastes majeurs de la seconde moitié du vingtième siècle : *Les sentiers de la gloire*, de Stanley Kubrick, et *Les hommes contre*, de Francesco Rosi¹⁵. Dans les deux cas, la hiérarchie militaire met en place une justice de circonstances, taillée sur mesures. Dans le film de Rosi, le procès est escamoté ; on lui substitue une discussion à huit clos entre officiers dont l'objet unique est de déterminer la loi applicable. Une fois cette tâche accomplie, par l'intervention d'un officier supérieur, il n'apparaît plus nécessaire de tenir un procès, car la justice ne consiste qu'à appliquer le texte, comme on appliquerait un fer chaud sur un tissu froissé. Le film illustre parfaitement cette ellipse redoutable, qui permet de passer sans transition de l'identification du code applicable au peloton d'exécution.

§21 Kubrick, quant à lui, met en scène deux étapes. Une première phase au cours de laquelle les normes applicables sont définies, les procédures établies et leur résultat fixé à l'avance. Puis, dans une seconde phase, le procès est organisé, et retranscrit par la caméra de Kubrick comme une parade militaire. Plus qu'une parade, c'est une parodie. On y reviendra.

§22 Suivant cette même logique de substitution, le cinéma met parfois en lumière la justice ecclésiastique, telle qu'elle agit en temps de guerre, ainsi qu'en témoignent certaines adaptations du procès de Jeanne d'Arc¹⁶, ou en temps de crise, lorsque le cinéma illustre les procès tenus lors de l'inquisition¹⁷. Les formes procédurales apparaissent ici plus raffinées, mais leur nature liturgique ne doit pas tromper sur l'issue prévisible des arguties qui se développent autour de l'interprétation des textes sacrés. L'accusé doit se dénoncer ou accepter d'être conduit au bûcher.

§23 Dans tous ces films, les metteurs en scène insistent sur la proximité du juge avec le pouvoir dominant, qu'il soit militaire ou religieux. C'est une véritable symbiose que le cinéma représente : le juge représente l'institution, il l'incarne et revêt tous ses attributs, jusqu'à porter les costumes de ceux qui le mandatent, de façon à ce que l'on ne puisse pas le confondre avec une autre source de pouvoir. Le juge est au cœur du système, et parfois même au cœur de l'action, comme dans les films de Rosi et Kubrick. Plus qu'une justice expéditive, c'est une justice d'expédition.

L'exception

§24 Le troisième type de rupture auquel plusieurs cinéastes se sont intéressés est

marqué par la survenance de circonstances exceptionnelles : le pouvoir se transforme pour faire face, ou pour prétendre faire face, à un danger grave et imminent qui met en péril la société tout entière. La rupture, c'est ce pas de côté qu'effectue, consciemment ou non, le système politique, constitutionnel et judiciaire, en y démontrant sa puissance. On songe évidemment aux travaux emblématiques de Carl Schmitt, lorsqu'il affirme : « est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle »¹⁸. Les situations que l'on dénomme, selon les systèmes juridiques en vigueur, état d'urgence, état d'exception, état de siège ou état de guerre, constituent les situations-types qui commandent la suspension temporaire de l'ordre juridique ordinaire afin de prendre toutes les mesures requises, fussent-elles exorbitantes du droit commun, afin, en théorie, de rétablir cet ordre.

§25 Dans cet état d'exception, le juge plonge dans la rivière d'un pouvoir politique qui déborde ; il se mêle au torrent et participe au mouvement convulsif, parfois révolutionnaire, de l'histoire en marche. Le cinéma offre de nombreux exemples de ces juges en service commandé, serviteurs zélés d'un pouvoir exécutif tout-puissant.

§26 Le film d'Andrzej Wajda, *Danton*¹⁹, présente ainsi les derniers jours de la vie du célèbre homme politique, et son face-à-face tragique avec Robespierre et les partisans de la terreur révolutionnaire. L'acte d'accusation se fabrique dans les coulisses du pouvoir exécutif, avant d'être endossé par la Convention et d'être enfin soumis au tribunal révolutionnaire, dont la composition et le fonctionnement sont entièrement entre les mains des comités de sûreté nationale et de salut public.

§27 Dans un tout autre registre, le cinéaste américain Peter Watkins imagine, dans *Punishment Park*²⁰, un état d'urgence imaginaire plus vrai que nature, décrété dans l'Amérique de Richard Nixon, pendant la guerre du Vietnam. Des juges choisis parmi des citoyens « bien-pensants » composent une juridiction d'exception devant laquelle défilent tout ce que la société de l'époque compte comme contestataires : étudiants pacifistes, militants de la cause des Noirs, féministes, etc. Sommairement jugés, ils doivent ensuite choisir entre une longue période de détention ou quelques jours à *Punishment Park*, champ de tir à ciel ouvert, en plein désert, dans lequel ils sont livrés à des policiers et des militaires surarmés.

§28 Le cinéaste franco-grec Constantin Costa-Gavras a consacré l'essentiel de son œuvre à des situations de cette nature, dénonçant les dérives dictatoriales des deux côtés du rideau de fer. Les juges qu'il dépeint sont, pour l'essentiel, tenus en laisse par le pouvoir ; ils collaborent plus ou moins activement à l'état d'urgence, en organisant eux-mêmes les conditions d'une justice d'exception, loin des garanties essentielles du procès équitable. Les juges et procureurs qui se mettent au service de l'épuration qui sévit brutalement à Prague, au début des années

1950, correspondent parfaitement à cette description²¹.

§29 La peinture que fait le cinéaste de la section spéciale de la cour d'appel de Paris²² est plus nuancée. La plupart des magistrats sont au service du régime de Vichy et devancent les désirs de l'occupant nazi, en punissant de mort, sans preuve, et par l'effet d'une loi rétroactive, de simples opposants politiques. Mais d'autres résistent et s'accrochent à certains principes généraux du droit pour gripper la machine judiciaire devenue machine de guerre²³. De même, dans le monde vacillant de la Grèce des années soixante, sur le point de basculer dans la dictature des colonels, Costa-Gavras met en scène des magistrats aux réactions très diverses. Tandis que certains d'entre eux se prêtent au jeu du pouvoir militaire, qui monte en puissance, un juge d'instruction résiste avec la force impavide du juriste arc-bouté sur le respect des normes en vigueur, puis démonte savamment les entreprises criminelles des apprentis putschistes²⁴. C'est la consécration du « petit juge », celui que les spectateurs identifient aisément, et avec satisfaction, comme étant le « vrai juge », car il incarne cette figure mythique qui a de nombreux équivalents dans d'autres fictions cinématographiques : le chevalier sans peur et sans reproche, le shérif solitaire, l'ange exterminateur²⁵.

Ruptures externes – L'intervention internationale

§30 Dans notre typologie, nous abordons ici le deuxième type de rupture du pouvoir. Une forme plus atypique, que certains qualifieront de plus discrète ou de plus sournoise selon leurs humeurs et leurs convictions. Dans ces hypothèses, le pouvoir national n'a pas disparu ni ne s'est dissipé ou divisé ; il est en place, de manière plus ou moins affirmée, mais il est, dans certains domaines, et pour exercer certaines prérogatives de puissance publique, remplacé par un autre pouvoir, venu de l'étranger ou, pour faire usage de l'expression consacrée de nos jours, un pouvoir issu de la « communauté internationale ». Il existe donc, dans de telles situations, comme une juxtaposition de deux systèmes ; le système introduit ou imposé par la « communauté internationale », ou par une coalition d'États qui partagent temporairement des objectifs communs, marque une rupture par rapport au système national, au sens où il vient occuper une partie de son espace de souveraineté. En évoquant cette « juxtaposition », nous n'entendons évidemment pas entamer un débat doctrinal général sur les rapports entre droit international et droit interne dans les différents systèmes constitutionnels. L'interpénétration permanente, voire grandissante selon certaines analyses, du droit national et du droit international, telle que nous la connaissons aujourd'hui, échappe à notre étude ; nous nous limitons ici aux situations extrêmes, provisoires, dans lesquelles l'autorité internationale exerce son emprise avec une force peu commune et dans un domaine généralement considéré comme constituant le cœur même de la souveraineté nationale, celui de la justice pénale.

§31 Dans des phases transitoires où l'on invoque typiquement le besoin de

rétablissement ou de reconstruction de l'État de droit, une autorité parallèle s'installe et puise sa légitimité dans des normes juridiques internationales plus ou moins acceptées par l'État hôte. Parmi les films qui rendent compte de ces périodes troubles, difficiles, ambivalentes, où l'on navigue entre justice et réconciliation, vérités et non-dits, mémoire et pardon, jeux de pouvoirs et dévouement sacrificiel, nous en avons retenu deux : *Jugement à Nuremberg*²⁶ et *La Révélation*²⁷.

§32 La première de ces deux œuvres porte sur l'un des procès organisés par les forces d'occupation américaines dans l'immédiat après-guerre. Elle centre son récit sur le rôle d'un juge américain désigné pour présider la juridiction chargée de connaître des crimes reprochés à un certain nombre de hauts magistrats allemands qui furent les serviteurs zélés du régime nazi. Dans le second film, c'est le tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie qui sert de toile de fond à l'histoire d'une représentante du Procureur, décidée à convaincre une jeune femme bosniaque de témoigner contre un accusé serbe.

§33 Dans les deux cas, la rupture du pouvoir se situe à un double niveau. Les juges internationaux exercent leur emprise, non seulement sur des fonctions qui échappent aux autorités nationales qui devraient être compétentes au moment où se tiennent les procès, mais mieux encore sur des hommes qui au moment des faits incriminés représentaient le pouvoir en place. On pourrait ici parler de double rupture, ou de double dépossession, qui va bien au-delà des débats actuels sur la dilution de la souveraineté nationale par l'effet de la mondialisation ; nous envisageons ici les hypothèses exceptionnelles où un juge international pénal s'impose non seulement à celui qui détenait le pouvoir national avant la crise ayant justifié l'ingérence internationale, mais également à celui qui détient le pouvoir national depuis la fin de cette même crise. Nous verrons que cette tension bipolaire conduit le juge international à adopter des comportements très variables.

Fonctions et dysfonctions du juge face aux ruptures du pouvoir

§34 À quoi peuvent donc servir les juges dans ces périodes de rupture ? Quelle est leur utilité ? Ou, plus exactement, sont-ils là pour jouer les utilités, ou pour exercer de véritables fonctions ? On imagine qu'en entreprenant d'adapter au cinéma la pièce de théâtre *L'Affaire Danton* de Stanislaw Przymyska²⁸, Andrzej Wajda avait en tête la vertu symbolique ou métaphorique que pourrait revêtir l'affrontement entre Danton et Robespierre. Nombreux furent ainsi ceux qui virent dans cette œuvre une transposition à peine voilée de la situation politique polonaise, n'hésitant pas à poser sur le nez de Robespierre les montures en verre fumé du Général Jaruzelski²⁹. Il faut bien reconnaître que certaines scènes du film portent en elles des messages qui vont bien au-delà de la représentation historique, plus ou moins réussie, de la terreur du printemps 1794. Ainsi en va-t-il, en particulier, de la scène dans laquelle Fouquier-Tinville, l'accusateur public du Tribunal révolutionnaire, rend visite à Robespierre pour s'entretenir avec lui du déroulement du procès de Danton, dont il craint qu'il ne finisse par lui échapper et se retourner contre ses instigateurs. Le dialogue entre les deux hommes est saisissant. Certaines parties de cet échange méritent d'être reproduites intégralement :

- Robespierre : « Nous voulons la mort de Danton. À vous de vous débrouiller pour justifier le verdict. Il faut l'empêcher de s'exprimer, et par tous les moyens ».

- Fouquier : « Oui, mais les galeries³⁰ vont nous étripier. Autre chose : les accusés réclament des témoins. Hier, nous avons adressé une lettre ».

- Robespierre : « Je le sais ».

- Fouquier : « Où est cette lettre ? Tu l'as transmise ? Ou pas ? ».

- Robespierre : « La Convention répondra à cette lettre après avoir appris ce que j'en pense moi-même. De toute façon, la réponse sera négative ».

- Fouquier : [S'adressant à un troisième personnage qui assiste à la scène.] "Barère³¹, toi aussi tu approuves cela ? [Puis se tournant de nouveau vers Robespierre, presque sur le ton de la confidence.] Maximilien... Maximilien, tu ne peux pas faire ça ».

- Robespierre : « Fouquier. Si nous reculons d'un pas nous sommes tous perdus ».

- Fouquier : « Je suis un juge. Je ne suis pas un bourreau à ton service ».

- Robespierre : [Hurlant] Tu es un bourreau ! À mon service, non, mais au service du peuple ! Tu es le bourreau que la justice réclame ! Nous te livrons les ennemis de notre République ! Tu as le devoir, non de les juger, mais de les éliminer ! ».

- Fouquier : « Oui, mais le droit n'est plus avec vous ».

- Robespierre : « Quand il s'agit du bien de la République, n'oublie pas, n'oublie jamais, que nous avons tous les droits ! ».

§35 Cette scène illustre à merveille certaines des composantes les plus marquantes de la justice, lorsque celle-ci est invitée à intervenir au cœur des tourments d'une crise politique majeure. La première caractéristique de la justice de crise est l'indifférenciation. Un homme, qui se présente comme un juge alors qu'il n'est en réalité qu'un accusateur public - Fouquier-Tinville - vient au grand jour prendre ses instructions auprès du plus haut représentant du pouvoir exécutif - Robespierre, membre du Comité de salut public. C'est ce dernier qui fixe la procédure et dirige le déroulement des débats, en autorisant ou non la comparution des témoins que les accusés réclament. Cette confusion institutionnelle est inhérente, on le sait, au fonctionnement du Tribunal révolutionnaire³², puisque le pouvoir législatif lui-même était invité à dresser la liste des personnes devant comparaître devant la juridiction d'exception, et que la Convention agissait à l'initiative des comités, qui représentaient le pouvoir exécutif. Mais Fouquier-Tinville et Robespierre vont bien au-delà de ce vice originel et orchestrent ensemble la pièce de théâtre qui doit se jouer devant le tribunal.

§36 Autre composante indispensable à la justice en situation de rupture : la limitation drastique de l'office du juge. Il n'exerce pas une fonction, mais remplit une mission, dont l'objectif est déterminé avant même l'ouverture des débats. Robespierre ne s'embarrasse guère de nuances, et avec une forme d'honnêteté glaciale et tragique, semblable à celle qui le conduira lui-même à l'échafaud quelques mois plus tard, prend au mot Fouquier-Tinville, et lui affirme qu'il n'est pas un juge, mais bien un bourreau. Le sens des mots se réduit, car tous doivent se

mettre au service du but assigné au procès. Est-il question de juger ? Non, il est question d'éliminer.

§37 Enfin, l'extrait met en lumière une troisième composante de la justice confrontée à la rupture de pouvoir : pour fonctionner dans cette période de confusion et d'influence, l'institution judiciaire ne se contente pas d'être aux ordres et de servir les intérêts d'un pouvoir hypertrophié, elle réclame aussi son supplément d'âme et entend servir des intérêts supérieurs, des principes universels. Ainsi, c'est au peuple et à la vertu que la justice de Robespierre doit rendre des comptes, car Fouquier-Tinville ne peut seulement se contenter d'être un bourreau, il doit être « un boureau au service du peuple, le bourreau que la justice réclame ». Pour le bien de la République, tous les coups sont permis, et ceux qui détiennent le pouvoir ont tous les droits.

§38 Wajda filme cette scène comme s'il plaçait sa caméra sous un orage - la partition musicale est particulièrement sombre et la bande-son fait entendre le tonnerre tout au long de l'affrontement verbal entre Robespierre et Fouquier-Tinville. Les personnages sont exaltés, haletants, leurs phrases claquent comme des lames qui s'abattent. Fouquier-Tinville interrompt Robespierre alors qu'il est en train de poser pour un sculpteur, drapé dans un tissu antique, tel un demi-Dieu. Et c'est bien l'être suprême qu'il semble invoquer pour prendre, dit-il, les décisions qui s'imposent, comme si ces décisions lui échappaient et n'étaient que la résultante de forces qui le dépassent.

§39 Ces traits dominants ne sont pas propres à la fièvre révolutionnaire que Wajda a voulu mettre en évidence dans son récit de l'affrontement entre Danton et Robespierre. Ils s'imposent dans d'autres œuvres cinématographiques qui, dans des contextes historiques différents, ont disséqué la façon dont les juges conduisent les procès qui leur sont confiés en pleine tourmente.

Le juge instrumentalisé

§40 On dit généralement d'un juge qu'il est instrumentalisé lorsque son indépendance est en péril et qu'au lieu d'exercer pleinement les fonctions qui sont les siennes, il se met au service du pouvoir en place. Il en devient le serviteur, le jouet, l'instrument. Pour rendre compte de cette instrumentalisation, le cinéma doit ici prendre le contre-pied de la dramaturgie judiciaire qu'il sait pourtant si bien mettre en valeur. Car si le juge est un pantin, l'audience ne peut plus être le lieu de tensions et de surprises qu'il devient immanquablement dans les films de procès traditionnels. L'art de la mise en scène consiste ici, non à donner du relief, mais à écraser les perspectives.

§41 Dans l'un de ses films les plus aboutis, *L'Aveu*³³, Costa-Gavras est parvenu à rendre compte de façon très convaincante de la pantomime mise en scène à

Prague, au début des années 1950, lors des purges massives menées au sein du parti communiste tchécoslovaque. Après avoir été mis à l'isolement et soumis des mois durant à des interrogatoires ponctués de tortures physiques et mentales et de simulations d'exécution, les accusés se retrouvent devant leurs accusateurs et leurs juges, au cours d'un procès monté sur le modèle de celui des procès de Moscou qui, au cours des années 1930, sonnèrent le début des premières purges staliniennes.

§42 L'une des scènes du film montre le président de la juridiction en train d'interroger un accusé. Les questions ont été convenues à l'avance. Les réponses aussi. Mais l'accusé, qui pourtant a plusieurs fois répété sa partition, ne joue pas juste. Des notes manquent et le son de sa voix est dépourvue de conviction. Puis sa mémoire flanche, et le président s'en aperçoit, car il a visiblement, sous les yeux, le verbatim, non de ce qui s'est dit, mais de ce qui va se dire. Endossant le rôle d'un répétiteur, le juge s'inquiète, interromp l'accusé, et demande au procureur de renouveler sa question, afin que l'accusé puisse se souvenir de la réponse qu'il est censé avoir apprise par cœur avant l'ouverture des débats. La mécanique s'enraye. L'homme ne parvient plus à retrouver le fil des inepties qu'il doit déclamer et qui sont destinées à démontrer qu'il appartient à la mouvance « cosmopolitique titiste ». Tel un souffleur de théâtre, le président du tribunal appuie alors sur un bouton qui déclenche la bande sonore qui permettra au spectacle de se poursuivre sans dérailler.

§43 Costa-Gavras filme l'irruption de la vie et son cortège d'imperfections au milieu d'un paysage de mort et de perfection martiale, où tout est prévu et joué d'avance. Dans cette dramaturgie sans drame, les juges, procureurs et accusés sont les automates d'un spectacle dirigé dans l'arrière-salle par les serviteurs zélés du parti unique.

Le juge dépossédé

§44 Le juge mécanisé, soumis à une mise en scène millimétrée, tel que nous le montre Costa-Gavras dans *L'Aveu*, occupe pleinement l'espace qui est le sien. Son périmètre d'action est certes limité, mais dans cette pièce confinée, sur ce terrain balisé de mille repères, il suit scrupuleusement, à la lettre, à la virgule près, le texte qui lui a été dicté. Il est, pourrait-on dire, consciencieux, même si ses gestes et ses paroles tiennent plus de la robotique que de la libre conscience. D'autres cinéastes, désireux comme Costa-Gavras de jeter une lumière crue sur le dévoiement de la fonction judiciaire en période de rupture du pouvoir, ont choisi au contraire de mettre en scène des juges pusillanimes qui, plutôt que de se donner la peine de jouer un rôle, abdiquent d'emblée l'intérêt même de ce rôle. Costa-Gavras lui-même, dans *Section spéciale*³⁴, campe quelques magistrats velléitaires qui suivent aveuglément les réquisitions du ministère public.

§45 Stanley Kubrick, dans *Les Sentiers de la gloire*³⁵, choisit de faire du juge, non un automate, mais un démissionnaire, désireux, avant même l'ouverture du procès, de minimiser l'intérêt même de l'audience. L'action se déroule pendant la première guerre mondiale. Furieux d'avoir échoué à mener à bien une offensive, un général de l'armée française met en accusation la couardise des hommes qui composent son régiment. Après d'âpres négociations entre officiers supérieurs, il est décidé de faire passer en jugement trois soldats, dont l'attitude aurait été particulièrement lâche pendant les combats.

§46 Comme s'ils participaient à une parade militaire, encadrés par une escouade de soldats en armes, les trois accusés pénètrent dans la salle d'audience, qui s'apparente plus à la salle de réception d'un château baroque qu'à l'enceinte d'un tribunal³⁶. Une fois qu'ils ont reçu l'autorisation de s'asseoir, le président de la cour martiale, un officier flanqué de quatre autres, annonce qu'il n'a pas l'intention de s'embarrasser de formalités superflues et s'empresse de donner la parole au procureur pour qu'il interroge les accusés. L'officier chargé de leur défense, incarné à l'écran par Kirk Douglas, s'étonne de cet empressement et demande qu'il soit au moins donné lecture de l'acte d'accusation. Le président refuse net de perdre du temps à un exercice inutilement technique et se contente de souligner que les trois soldats sont poursuivis pour lâcheté devant l'ennemi, avant de redonner la parole au procureur.

§47 Le juge se prive ainsi lui-même de l'essentiel de ses prérogatives : appliquer et interpréter la loi, conduire les débats, faire respecter l'équité du procès. Ces prérogatives sont entre les mains d'un autre, qui dépend directement du pouvoir exécutif. Le juge s'efface et s'en remet à une autre autorité. Il peut s'agir du procureur, ou d'un supérieur hiérarchique - dans notre exemple, sans doute les deux. Mener à bien une procédure est ainsi perçu comme une « formalité inutile », un assemblage de « détails techniques ». Il existe bien des règles, des formes, un décorum, une certaine solennité, mais il n'y a pas vraiment de juge, au sens d'une autorité investie du pouvoir de dire le droit. Le juge de *L'Aveu* était une marionnette ; celui des *Sentiers de la gloire* est simplement dépossédé, car ce n'est pas lui qui rend la justice, mais l'accusation, ou, plus exactement, la hiérarchie militaire, que Stanley Kubrick prend soin de nous montrer en permanence, aux quatre coins de l'immense salle, assise dans des fauteuils, attentive à ce que la formalité procédurale soit remplie dans les meilleurs délais. L'alternance des prises de vue et la profondeur de champ accentuent la pression des officiers supérieurs qui assistent au procès ; les cinq juges, sanglés dans leurs uniformes, ne semblent faire qu'un avec le reste de la salle, acquiesce par avance aux thèses de l'accusation. Kubrick filme à merveille l'impéritie de la formation de jugement, mélange de lassitude narquoise et de morgue militaire, ainsi que sa connivence avec le procureur. Alors que l'officier chargé d'assurer la défense des trois soldats est filmé comme s'il était seul, isolé dans un coin de l'écran, coincé derrière un bureau trop étroit, l'accusation apparaît au premier plan comme le

prolongement naturel du Général qui, en arrière-plan, orchestre le procès, confortablement installé dans un canapé de style Louis XV³⁷.

Le juge diplomate

§48 Les dysfonctions judiciaires que nous avons illustrées jusqu'à présent relèvent très certainement de la caricature. Bien qu'ils aient malheureusement existé, les juges de *L'Aveu* et des *Sentiers de la gloire* font aujourd'hui figure d'exceptions, ou plutôt, de contre-exemples à ne pas suivre. Chacun dans leur style, Costa-Gavras et Kubrick dénoncent la dérive du pouvoir judiciaire ; le premier, avec son sens de la pédagogie parfois lourdement démonstrative, le second, avec l'acuité de son regard moqueur et acide, toujours prompt à gratter le vernis trop fin de ce que nous appelons civilisation. Et, dans cette œuvre de dénonciation, ils peignent le visage d'un juge qui ne ressemble à aucun autre. S'agit-il donc d'un type de juge qui serait introuvable ailleurs que dans ces périodes de l'histoire où la pression de l'événement est si forte qu'aucune sérénité ne préside à l'accomplissement de l'œuvre judiciaire ?

§49 Pour tenter de répondre à cette question, nous allons nous intéresser maintenant à la figure d'un juge qui, face aux ruptures du pouvoir, est censé se trouver dans une situation, sinon confortable, du moins de nature à garantir, en apparence, son indépendance vis-à-vis des pressions politiques. Il s'agit du juge international pénal, celui qui se place, par sa nature même, au-dessus des contingences nationales, et qui devrait donc être le mieux à même de statuer en exerçant pleinement et sereinement l'ensemble des prérogatives qui sont généralement attachées à la fonction judiciaire.

§50 La raison d'être du juge international est, précisément, d'éviter les risques de politisation de l'œuvre de justice, si celle-ci était laissée entre les mains des systèmes répressifs nationaux. Il intervient pour connaître de la responsabilité pénale individuelle de ceux qui ont souvent occupé des fonctions politiques, militaires ou administratives de premier plan, qui peut-être d'ailleurs les occupent toujours ou qui en tout cas seraient susceptibles de les occuper de nouveau. Face à cette situation particulièrement délicate pour un juge national, face à ces suspects potentiellement puissants et protégés, le juge international pénal est censé pouvoir se montrer impartial, compétent, intègre, indifférent aux pressions qui accompagnent fréquemment les périodes de transition, notamment à la suite d'un conflit armé.

§51 Ce juge est-il, pour autant, imperméable au monde ? Sur le sommet de quelle montagne faut-il qu'il grimpe pour échapper aux manœuvres et manipulations de toutes sortes et se placer ainsi au-dessus de la traditionnelle pyramide normative dont les juristes nationaux sont les gardiens³⁸ ?

§52 Examinons par exemple de quelle manière le juge international pénal exerce son pouvoir sur l'administration des preuves, notamment le recueil des témoignages. Le film *La Révélation*³⁹ illustre de façon convaincante les limites de l'office du juge en la matière. Au cours du procès d'un ex-officier supérieur de l'armée serbe de Bosnie, la représentante du Procureur qui est en charge du dossier découvre l'existence d'une jeune femme bosniaque, témoin capital qui peut lui permettre de confondre l'accusé et de le faire condamner pour les crimes de guerre dont l'existence était encore contestée par la défense. La jeune femme accepte de témoigner, mais révèle qu'en dehors des faits constitutifs de crimes de guerre qui lui sont reprochés, l'ex-officier serbe est aussi impliqué dans les viols commis à l'encontre d'un très grand nombre de femmes de la région qui ont été séquestrées pendant la guerre afin de servir d'esclaves sexuels à l'armée serbe. Cette révélation est de nature à changer le cours du procès et alourdir les peines encourues par l'accusé, qui jusqu'à présent espérait pouvoir être condamné à une peine qui couvrirait seulement sa période de détention préventive. Elle embarrasse aussi la hiérarchie judiciaire du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, à qui l'on a fait comprendre que l'accusé, homme politique de premier plan en Serbie, constituait un maillon indispensable dans le dispositif de reconstruction et de réconciliation nationale engagé dans ce pays avec le soutien de l'Union européenne.

§53 L'audition du témoin est ainsi soigneusement préparée par des négociations préalables, dont l'objectif est de garantir que les questions posées au témoin se limiteront aux faits déjà connus, et à moitié reconnus par l'accusé, évitant ainsi la mise en péril du rétablissement d'un système politique stable en Serbie. Chacun est lié par un pacte de non-agression, une sorte de *plea bargaining* de facto, où les questions de l'accusation et les réponses du témoin sont connues et acceptées par avance par la défense. Arrive le moment de l'audition elle-même, qui ne doit en principe servir qu'à entériner l'accord et à lui donner l'autorité de la chose jugée.

§54 L'audition commence comme prévu. La jeune femme qui témoigne est invitée à reconnaître dans l'accusé l'officier serbe responsable de faits commis à l'encontre de civils bosniaques. Il les aurait fait monter dans un bus, et aurait ainsi supervisé une opération jugée contraire aux lois et coutumes de la guerre. Elle le reconnaît. L'accusé encaisse sereinement, pensant que les choses vont en rester là. Mais la représentante du Procureur s'aventure plus loin, et demande au témoin si c'est vraiment la seule fois qu'elle a été en contact avec l'accusé. La défense s'indigne que cette question, jugée hors contexte, puisse être posée. Le Président abonde dans le même sens et met en garde la représentante du Procureur. Celle-ci hésite, puis s'entête, provoquant la colère et les menaces de la défense et du Président du Tribunal, jusqu'à ce que la jeune femme qui témoigne finisse elle aussi par franchir la ligne rouge et à rapporter les faits de viols qui avaient été volontairement écartés des débats.

§55 Cet scène illustre parfaitement l'objectif premier du juge, qui est de s'assurer que les termes de la négociation préalable à l'audience soient scrupuleusement respectés par toutes les parties. Un accord a été trouvé, et le juge diplomate est le garant du respect de cet accord, quitte à fermer les yeux sur d'autres faits criminels et à renoncer d'emblée à la « recherche de la vérité » qui, dans certains systèmes judiciaires, fait partie des missions du juge. L'intervention très partielle du juge, calibrée pour des motifs politiques, fait de lui un artisan de la négociation et non un juge indépendant et impartial. D'une certaine façon, il sort du rôle qu'on lui assigne traditionnellement ; il participe lui-même à la rupture de l'équilibre des pouvoirs. Pour rendre compte de cette forme d'instrumentalisation, Hans-Christian Schmid, le réalisateur de *La Révélation*, filme les protagonistes au plus près, d'abord de façon calme et régulière, puis accentue la tension et le rythme des changements d'angle dès que les questions posées au témoin sortent du cadre préétabli.

§56 La mise en scène choisit ici de suivre le modèle de *L'Aveu*, mais à une cadence plus soutenue, plus nerveuse aussi. L'audience de *L'Aveu* était une partie d'échec dont l'issue était déjà décidée ; celle de *La Révélation* est une partie de boxe truquée qui devait se terminer aux points et dans laquelle l'un des combattants décide soudain de se rebeller et de jouer le K.O. Mais l'idée est assez similaire, et le juge est filmé de manière identique, comme un répétiteur qui contrôle la partition apprise par cœur par les différents protagonistes du procès. Le Président du Tribunal s'emporte dès lors qu'une question non prévue est posée : la vie déborde, le juge censure. Certes, il ne fait pas usage d'un magnétophone, mais il multiplie les rappels à l'ordre, insistant auprès de la représentante du procureur pour qu'elle retire sa question, puis la menaçant de poursuites pour outrage à la cour. Il précise : « me suis-je bien fait comprendre ? », et souligne ainsi qu'un pacte préalable lie les parties au procès, et que ce procès s'inscrit, non dans un cadre judiciaire, mais dans un cadre politico-diplomatique dans lequel le juge lui-même constitue un rouage essentiel.

§57 Il est dès lors assez tentant de se demander ce qui sépare réellement la situation décrite dans *La Révélation* de celle que Costa-Gavras met en scène dans *L'Aveu*. Les témoins comme les accusés sont préparés, et tout écart aux leçons bien apprises est sanctionné par la justice. Le juge, dans les deux cas, est obsédé par le contrôle ; il a une fonction plus managériale et politique que judiciaire. Il n'accepte que les aveux prédigérés, et se méfie des révélations.

Le juge sauveur

§58 Le juge, face aux ruptures du pouvoir, est-il toujours aussi calculateur ? Est-il ainsi systématiquement mêlé aux savantes combinaisons politiques qui se nouent et se dénouent en période de crise ? Ne lui arrive-t-il pas de prendre de la hauteur et de se débarrasser des influences du monde politique, néfastes pour son

indépendance ? Il peut en effet trouver la force de prendre ses distances avec la crise du pouvoir et ceux qui l'organisent ou en tout cas en profitent. Mais alors, une fois qu'il prend cette hauteur, ne risque-t-il pas de perdre le contact avec la réalité et de se détacher aussi des sources de sa légitimité ? C'est à cette question que nous allons maintenant tenter de répondre, en nous demandant, plus précisément, au nom de qui la justice est rendue en période de rupture de pouvoir.

§59 À la tribune de la Convention nationale, au moment où il prend la parole pour justifier l'arrestation de Danton, Robespierre s'exclame, dans le film de Wajda : « le monde entier nous regarde ». De la part de celui qui, chaque fois qu'il prend la parole, en appelle au peuple, à la République, à la vertu, à toute une série de concepts abstraits qui ont en commun d'élever l'orateur au-dessus des contingences du monde réel et de la basse-cuisine politicienne, une telle déclaration ne surprend pas. La fièvre de la Révolution, qui était entrée dans sa phase la plus tumultueuse, explique certainement une telle exaltation. Doit-on s'étonner de retrouver des termes assez semblables dans la bouche de ceux qui, deux siècles plus tard, ouvrirent la Conférence diplomatique de Rome qui devait porter sur ses fonds baptismaux la Cour pénale internationale ? Le secrétaire général des Nations unies de l'époque souligne alors que « le monde entier a les yeux tournés vers cette conférence et en attend des résultats concrets »⁴⁰. Emma Bonino, membre de la Commission européenne chargée des questions humanitaires, déclare que la conférence doit être un succès, car « nous le devons à l'opinion publique mondiale, au "village planétaire" qui nous regarde aujourd'hui »⁴¹. Face à des situations exceptionnelles, la justice tourne son regard vers le haut ; elle voit grand et large et s'appuie sur l'humanité tout entière pour asseoir son emprise et justifier son action. Elle fait appel à un ordre naturel, universel, permanent et immanent. La justice internationale pénale est ici en première ligne, parce qu'elle incarne très exactement cette volonté - ou cette nécessité - d'élargir le socle de légitimité de l'action judiciaire. Dans un registre semblable, mais en faisant appel à une réalité moins floue que le « monde entier », apparaît souvent l'argument de l'intérêt des victimes. Ainsi, à l'ouverture du procès d'Adolf Eichmann, à Jérusalem, le procureur Gideon Hausner cherchait aussi à s'appuyer sur une légitimité supérieure, incontestable : « à mes côtés se tiennent six millions de victimes »⁴².

§60 Le cinéma américain nous offre, avec *Jugement à Nuremberg*⁴³, un bon exemple de représentation de cette problématique. Le film porte sur l'un des douze procès qui furent organisés par les États-Unis d'Amérique dans leur zone d'occupation, à Nuremberg, entre 1945 et 1948, sur le fondement de la loi n° 10 du Conseil de contrôle allié pour l'Allemagne⁴⁴. Le scénario est inspiré de ce que l'on a appelé « le procès des juges », au cours duquel des fonctionnaires du Reich au ministère de la Justice, des procureurs et juges de tribunaux spéciaux et tribunaux populaires du IIIe Reich, furent, entre autres charges, tenus pour responsables de la mise en œuvre et de la promotion de la « pureté raciale » nazie

par le biais d'un programme d'eugénisme et de lois raciales⁴⁵. Le personnage central de l'œuvre de fiction est le juge Haywood, magistrat qui, dans les premières scènes du film, se présente lui-même comme un magistrat de second rang, dont la désignation pour ce procès est probablement due au fait que les « grands procès » ont déjà eu lieu et que plus grand monde ne s'intéresse à ce reliquat des années de guerre et d'occupation. Face à Haywood, campé par Spencer Tracy avec toute la « force tranquille » dont il peut être capable, comparaissent quatre anciens dignitaires du monde juridique nazi. Certains esquissent, non des aveux, mais quelques regrets ; d'autres conservent au contraire la morgue de la « race des seigneurs » dont ils pensent faire partie. Au sein de ce groupe, Burt Lancaster incarne l'un des anciens plus hauts magistrats de l'Allemagne nazie ; il donne à son personnage une dimension tragique qui n'est pas sans rappeler celle qui fera cinq ans plus tard le succès de sa composition du Prince Salina, dans le chef d'œuvre de Luchino Visconti⁴⁶.

§61 L'avocat des quatre juristes allemands, tout en s'efforçant de minimiser la gravité des faits qui leur sont reprochés, axe l'essentiel de sa défense sur la parfaite légalité de leurs actions, à l'époque où ils exerçaient des responsabilités. Face à lui, l'accusation convoque à la barre des victimes des lois raciales et eugéniques, et diffuse au tribunal les images filmées lors de la libération des camps de la mort⁴⁷. L'émotion est le vecteur de ses réquisitions, et aussi le moteur de la dramaturgie judiciaire que Stanley Kramer met en scène en multipliant, de façon parfois racoleuse, les « morceaux de bravoure », soutenus par la comparution en qualité de témoins d'acteurs célèbrissimes, comme Montgomery Clift, qui joue une victime des campagnes de stérilisation forcée, ou Judy Garland, qui incarne une victime de l'interdiction des unions « interraciales ».

§62 Les entretiens du juge Haywood avec les responsables politiques et militaires américains, ainsi qu'avec la veuve d'un ancien officier supérieur allemand, incarnée par Marlene Dietrich, posent avec justesse les enjeux de la problématique. Que reproche-t-on véritablement à ces juristes ? D'avoir appliqué les lois qui étaient en vigueur ? Ne devraient-ils pas mettre désormais leurs compétences au service d'un pays en pleine reconstruction ? À l'heure où la lutte contre le communisme se profile, ne faut-il pas réévaluer les priorités des forces américaines d'occupation, dont la justice n'est finalement qu'une composante ? Ces questions irriguent le film d'un bout à l'autre et occupent l'esprit du juge Haywood, qui interroge placidement les gens qui l'entourent ; il écoute, se dévoile peu, cherche à comprendre sans s'engager, jusqu'au moment où il doit délibérer avec les deux autres juges qui composent le tribunal, puis rendre son verdict. C'est à ce moment clé qu'il entend marquer les esprits, en répondant précisément à ceux qui mettent en doute la pertinence de l'acte d'accusation et la nécessité de poursuivre ceux qui appliquaient les lois promulguées par le IIIe Reich.

§63 Au moment de prononcer publiquement le jugement par lequel les quatre

accusés sont déclarés coupables, quels termes choisit le juge Haywood ? Il se place, sans hésiter, du côté de la « civilisation » : « *The real complaining party at the bar in this courtroom is civilization* ». Comme le fera le procureur Hausner au procès d'Eichmann, comme le dira Kofi Annan un demi-siècle après Nuremberg, mais aussi, alors, comme le proclamait Robespierre devant la Convention nationale, le juge Haywood se place devant les yeux du monde entier, avec la claire conscience que sa décision est l'expression ultime de valeurs qui dépassent toutes les autres : « *Before the people of the world, let it now be noted that here, in our decision, this is what we stand for : justice, truth, and the value of a single human being* ».

§64 Le juge Haywood semble vouloir se situer bien au-delà des logiques nationales, et les reproches qu'il adresse aux accusés ne sont pas ceux d'un juge américain à des juges allemands ayant servi le régime nazi ; ces reproches doivent les atteindre parce qu'il sont des juges avant d'être des Allemands, et qu'ils avaient eux aussi le devoir de faire appel à des valeurs supérieures, des vertus universelles, afin d'écartier des lois illégales et faire application de règles moralement plus acceptables : « *A country isn't a rock. It's not an extension of one's self. It's what it stands for. It's what it stands for when standing for something is the most difficult !* ».

§65 Ainsi, le juge international déclare la loi nationale « hors la loi », et sa condamnation des juges allemands est fondée sur leur refus d'avoir fait de même, en refusant par exemple d'appliquer les dispositions législatives relatives à la stérilisation forcée, ou celles qui prohibaient les relations « interraciales ». Pleinement informé des horreurs couvertes, encouragées ou même organisées par le système répressif allemand pendant la période nazie, le spectateur est moralement convaincu par cette approche, et la conclusion du film ne peut que contribuer à étancher sa soif de justice. Tout est fait pour qu'il s'identifie à ce juge solitaire, impassible, honnête et courageux. Enfin un juge qui, face à la pression du pouvoir, résiste et s'affranchit des petits calculs politiques qu'on lui demandait pourtant de prendre en compte.

§66 La satisfaction que l'on ressent face au spectacle du mal et de la compromission terrassés par le bien et la vertu n'interdit pas cependant de s'interroger sur les fondements de l'approche universaliste vers laquelle le juge Haywood nous entraîne. Ainsi que l'a souligné Martti Koskenniemi, « *When trials are conducted by a foreign prosecutor, and before foreign judges, no moral community is being affirmed beyond the elusive and self-congratulatory "international community"* »⁴⁸. Qui est ce juge américain qui considère pour acquis qu'il sait, lui, mieux que quiconque, ce qu'est une « vraie loi » ? Qui a donc transformé le petit magistrat provincial pré-retraité en parangon de vertu universelle ?

§67 Le film ne répond pas directement à ces questions. L'œuvre prend son temps, installe un tempo plutôt lent, s'essaie à la pédagogie, au didactisme même, mais n'aborde pas de front la problématique de la légitimité, sauf du point de vue allemand, incarné par Marlene Dietrich, qui implore le juge Haywood d'aider l'Allemagne à « tourner la page » en ne condamnant pas ces accusés-là. Mais son jeu de séduction, qui la transforme, aux yeux du spectateur, en Mata-Hari de l'après-guerre, décrédibilise son discours et la range plutôt dans le camp des révisionnistes, ceux qui ne veulent pas reconnaître les fautes d'un passé trop douloureux. C'est en creux, finalement, que l'on perçoit le dilemme du juge Haywood. Pur produit de l'Amérique et de ses certitudes de vainqueur, il s'efforce de rester neutre et ouvert ; il ne veut ni céder à la tentation du « coup d'éponge » qui effacerait les crimes causés par l'application des lois nazies, ni se ranger derrière la fougue vengeresse du procureur militaire, aux yeux duquel les horreurs des camps justifient un décapage à l'acide de toute l'administration allemande. Il se démarque de ces logiques trop terre-à-terre et cherche à s'élever au-dessus de la mêlée. Il ne peut donc se réclamer, ni de l'Amérique triomphante qui l'a missionné, ni de l'Allemagne qui voudrait renaître ; il ne peut que se réclamer des « peuples du monde », de la « civilisation », bref, d'un monde dont il décrète la supériorité et au nom duquel il rend la justice. Il est ainsi, à ce moment-là, lui-même l'incarnation de la rupture du pouvoir ; il est le souverain qui dit le droit, car il dicte la loi.

Un profil type ?

§68 Au terme de cette analyse, il nous revient d'essayer de dessiner, sinon le portrait-robot, du moins les contours de cette fameuse « figure » du juge, lorsque ce dernier est confronté aux ruptures du pouvoir.

§69 Le juge, qui à l'audience peut paraître lointain, abstrait, encastré dans l'apparat de la fonction régaliennne qu'il exerce, devient au cinéma un personnage de chair et de sang, soumis comme ses semblables aux aléas de la vie. C'est la force du 7e art que de nous inviter à voir les juges de façon plus directe et plus subjective. Le cinéma figure et défigure les juges ; il les montre sous toutes les facettes, toutes les coutures. Et le costume d'audience, bien souvent, craque sous la pression de la réalité.

§70 Signalons en premier lieu que ce juge dans la tourmente, tel que nous le montre le cinéma, est d'abord un homme, et non une femme. Cela n'étonne guère, s'agissant des juges militaires ou ecclésiastiques ; il en va de même, historiquement, pour ce qui concerne la composition du Tribunal révolutionnaire. En revanche, la clé de répartition des rôles entre hommes et femmes marque davantage dans la représentation qui est faite du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie : dans *La Révélation*, les femmes sont à la fois les personnes les plus honnêtes, mais aussi les plus victimisées, y compris par la figure paternelle qui préside la formation de jugement et tente d'imposer son autorité sur la représentante du Procureur⁴⁹.

§71 Une autre façon d'essayer de catégoriser nos « juges de rupture » serait de s'interroger sur leur éventuelle appartenance à l'un des deux grands systèmes de droit que l'on a tendance à opposer systématiquement : le système de droit continental et celui de *common law*. Dans ce cadre comparatif, la tentation serait grande de relever que le plus grand prestige dont jouit le juge dans le « modèle anglo-saxon », par opposition au juge continental, soumis à la « contrainte de la loi »⁵⁰, justifierait que le cinéma offre au premier un traitement privilégié. De même, la domination, réelle ou supposée, voire fantasmée, de la culture de *common law* dans la constitution et le fonctionnement des juridictions pénales internationales, pourrait expliquer en partie la façon dont ces juridictions sont mises en scène par le cinéma.

§72 À cet égard, il est intéressant de souligner que le juge Haywood, tel qu'il est magnifié par la caméra de Stanley Kramer, correspond à ce que l'on pourrait considérer comme étant un archétype du juge de *common law*. Il exerce avec aisance son « pouvoir créateur », non seulement pour compléter les règles succinctes qui découlent du Statut de Nuremberg, mais aussi pour prononcer un jugement qui s'apparente davantage à une plaidoirie ouvertement morale et politique, par laquelle il s'adresse « au monde entier ».

§73 On exagèrerait toutefois en affirmant que le juge de *common law* est le seul à sortir grandi de son traitement cinématographique en situation de rupture du pouvoir. Les juges très créatifs de *Punishment Park* versent dans l'arbitraire le plus absolu, illustrant ainsi ce qui peut constituer le revers de la médaille d'un système dépourvu de règles écrites contraignantes. À l'inverse, c'est en s'appuyant sur le droit écrit et le respect scrupuleux des procédures que le juge d'instruction incarné par Jean-Louis Trintignant dans *Z* parvient à contrer les manipulations de la gendarmerie. Difficile, pourtant, de rêver plus belle figure de juge de « droit continental » que ce juge d'instruction. Ainsi, nos deux « héros », unis par un combat commun contre les pressions politiques et le déni de justice, sont issus de deux systèmes juridiques, sinon opposés, du moins très éloignés. L'un est encensé pour son pouvoir créateur et son recours aux normes supérieures, l'autre au contraire pour son attachement aux « contraintes de la loi ».

§74 Parmi tous ces juges, deux profils cinématographiques dominant dans ce que nous avons qualifié de « ruptures internes » du pouvoir, sans doute parce que le cinéma préfère les personnages entiers : la figure du collabo, et celle du rebelle. Le juge qui comme un chien est tenu en laisse par le pouvoir est parfois un caniche, parce qu'il se contente de suivre le mouvement, et d'autres fois un rottweiler, parce qu'il participe plus directement à la dérive du pouvoir. La docilité du président de la section spéciale de la cour d'appel que met en scène Costa Gavras dans *Section spéciale*, prêt à tout pour plaire au pouvoir exécutif qui a monté de toutes pièces les procès contre les militants communistes, contraste avec la hargne belliqueuse du président de la juridiction spéciale imaginée par Peter Watkins dans *Punishment Park*. Les deux juges sont de fidèles serviteurs du pouvoir, mais le premier n'est qu'un exécutant craintif et maladroit, tandis que le second n'hésite pas à descendre dans l'arène pour se battre avec les accusés. Pour demeurer dans les comparaisons canines, on pourrait dire que certains juges se contentent d'apporter les pantoufles de leurs maîtres, alors que d'autres se comportent comme une meute pendant une chasse à courre.

§75 Mais le juge, face aux dérives du pouvoir, peut aussi être un chien fou, un rebelle, généralement un résistant de l'intérieur, qui appartient au système. C'est le cas du « petit juge d'instruction » immortalisé par Jean-Louis Trintignant dans *Z* et auquel nous avons fait référence précédemment comme l'incarnation du « vrai juge » idéalisé par les spectateurs. Les officiers supérieurs de gendarmerie, estomaqués par la résistance du juge, se demandent s'il est communiste, ce à quoi l'un de leurs avocats répond – comme si cela valait certificat d'obédience politique – que le père dudit juge était lui-même colonel dans la gendarmerie. Un homme à l'allure sévère et aux origines irréprochables, donc, démasque le complot ourdi par l'armée en vue d'assassiner le leader de l'opposition politique. Costa-Gavras, dans sa direction d'acteurs, accentue le contraste entre le juge, enquêteur impassible aux gestes lents, sans relief apparent, avec les autres personnages, tantôt nerveux, tantôt truculents, toujours en mouvement, qu'ils appartiennent à l'entourage de la

victime ou à l'appareil d'État qui est mis en cause. Le metteur en scène fait ainsi s'affronter les lignes courbes, sinueuses, de la joute politique et médiatique, avec la ligne droite et claire de la justice, symbolisée par la démarche à la fois bornée et inflexible du personnage incarné par Jean-Louis Trintignant.

§76 Les juges internationaux offrent au cinéma des visages plus nuancés. Ils ont, en quelque sorte, le temps et le loisir d'avoir des états d'âme, car ils interviennent après que les tragédies ont eu lieu. Leur dilemme porte sur la portée et le sens de leur intervention dans le processus de reconstruction d'une société civile et politique après la fin de la crise. Ils ne sont donc ni collabos, ni rebelles, mais réagissent quand même aux événements et prennent parti. Et ils le font souvent pour des raisons qui tiennent aussi à leur histoire personnelle.

§77 Dans *La Révélation*, face au juge diplomate et calculateur, dont on devine sans peine qu'il puisse agir pour des motifs liés à sa carrière, la procureure semble incarner la rectitude et l'intégrité, ainsi que l'empathie envers les victimes⁵¹. Le portrait qu'en fait le cinéaste est toutefois assez nuancé. Elle est aussi une technocrate de la justice internationale, frustrée de ne pas avoir été promue et vexée qu'on lui ait confié une affaire aussi mal engagée. Sa volonté de briser le pacte faustien qui doit permettre à l'ex-général serbe d'échapper à une sanction trop infamante n'est pas seulement due à son désir de rendre justice à la souffrance de la victime qu'elle a convaincue de témoigner. Elle est aussi motivée par un désir de revanche contre une institution dont elle a le sentiment qu'elle n'a pas reconnu ses mérites à leur juste valeur. Le film nous montre aussi cette femme anéantie par une déception sentimentale, directement liée à l'affaire qu'elle traite devant le tribunal. C'est le mérite du metteur en scène que de nous épargner ici un récit hagiographique, dans un domaine où le risque de verser dans le manichéisme est plus élevé qu'ailleurs. Le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie est ainsi une juridiction comme les autres, et les juges et procureurs qui y travaillent ont, comme ailleurs, des plans de carrière, des rivalités et des histoires sentimentales qui les rendent fragiles. Traiter de crimes contre l'humanité ne les a pas transformés en demi-Dieux.

§78 Stanley Kramer, dans *Jugement à Nuremberg*, n'évite pas toujours cet écueil. Dan Haywood nous est d'abord présenté comme un petit juge provincial, pré-retraité, dernier choix dans la liste des magistrats sélectionnés pour siéger à Nuremberg. Galvanisé par sa mission, il s'élève progressivement au-dessus des cieux et finit sur le Mont Olympe pour délivrer les foudres d'une justice universelle. La scène du verdict est tout à fait exemplaire. Elle alterne les gros plans sur le juge, qui de sa voix grave abat le glaive de la justice et les plans moyens ou plus larges de la salle d'audience, où de simples mortels courbent l'échine en encaissant la sentence divine.

§79 Le cinéma reflète bien l'état des choses, et la relative impuissance de la justice

et de ses acteurs. Quand le pouvoir se transforme, il emporte tout avec lui, et la justice n'est qu'une composante, un attribut de ce pouvoir instable, qui suit le mouvement, sauf à de rares exceptions. Le juge, face à la rupture du pouvoir, reste à la remorque. Acteur, sans doute, mais toujours en décalage, sans doute parce que le juge ne parvient pas à conserver la place qui était la sienne avant la crise du pouvoir. La rupture est comme un tremblement de terre, une faille, une accélération de la tectonique des plaques. Si le pouvoir bouge, la justice bouge avec lui. Le rebelle, le résistant, comme le juge d'instruction de Z, est celui qui ne bouge pas ; il s'accroche au droit, à la procédure, gage de stabilité et de calme dans un monde en ébullition.

Conclusions

« *We also have to work, though, sort of the dark side, if you will... That's the world these folks operate in, and so it's going to be vital for us to use any means at our disposal, basically, to achieve our objective... It is a mean, nasty, dangerous dirty business out there... and we have to operate in that arena. I'm convinced we can do it ; we can do it successfully. But we need to make certain that we have not tied the hands, if you will, of our intelligence communities in terms of accomplishing their mission* »⁵².

§80 Qu'en est-il, finalement, des situations hybrides, qui sont à la fois nationales et internationales ? Des circonstances exceptionnelles au plan interne entraînent des mesures tout aussi exceptionnelles au plan international. Le pouvoir rompt avec l'équilibre traditionnel et s'engage dans des actions dérogatoires au droit commun. La lutte contre le terrorisme international après le 11 septembre 2001 constitue sans nul doute l'exemple le plus marquant de ces situations nouvelles. La nature et les modalités de ces actions conduites contre le terrorisme les qualifient sans nul doute comme des politiques de rupture, et ce, sous différents angles que nous ne pouvons pas examiner ici dans le détail⁵³.

§81 Lorsque le cinéma et la fiction télévisée se sont emparés de ces nouvelles ruptures du pouvoir, ils n'ont accordé aux juges qu'une place subalterne, comme en témoignent, parmi d'autres, la série *Homeland* et le film *Zero Dark Thirty*⁵⁴. Dans les quatre premières saisons de la série *Homeland*, les agents de la CIA opèrent à l'étranger, comme sur le sol américain, sans que jamais l'intervention d'un juge ne soit mentionnée, à l'exception d'une scène très brève mettant en scène un juge sur lequel un dirigeant de la CIA exerce un chantage à peine dissimulé pour lui extorquer une autorisation de mise sur écoutes. Quant à *Zero Dark Thirty*, qui porte sur la traque du criminel le plus recherché de la planète, il n'accorde aucune place à l'intervention judiciaire.

§82 Le cinéma ne fait ici que refléter la réalité des rapports de force issus des ruines du *World Trade Center* il y a plus de quinze ans. La représentation de la justice a été transformée, comme si le cours naturel de l'histoire et du « progrès » avait été bouleversé, surtout aux Etats-Unis, berceau du cinéma et du divertissement télévisé occidental. Même si, comme l'a souligné Noam Chomsky, les changements historiques radicaux se sont toujours produits « *in the direction in which the guns were pointed* », il n'en demeure pas moins qu'avant le 11 septembre, « *the fighting was somewhere else, it was others who were getting slaughtered. Not here* »⁵⁵.

§83 Hollywood aurait aujourd'hui du mal à produire des *Court Room Dramas* sur fond de lutte contre le terrorisme international, alors que « l'imaginaire collectif » n'a pas beaucoup d'autres images à digérer que celles de prisonniers encagoulés, vêtus de combinaisons oranges, ou celles de drones surgissant de nulle part et d'explosions silencieuses envahissant un écran vidéo en noir et blanc. Les commissions militaires qui ont remplacé les juridictions ordinaires ne sont ni très accessibles ni particulièrement cinématographiques. Et encore, ces commissions militaires sont parfois contournées, ou ignorées ; la « procédure » se résume parfois à la mise en œuvre d'une décision du pouvoir politique, directement exécutoire. Les multiples ruptures qui sont liées à la lutte contre le terrorisme ne recherchent pas la lumière des projecteurs de cinéma. Ainsi que le prédisait déjà en 2003 le commentateur américain Robert Kaplan, ancien membre du Département d'État, dans ce nouveau combat, « *the most important front (...) may be the media* ». En construisant une nouvelle société civile après le 11 septembre, les États-Unis et leur alliés doivent être « *especially devious* » et « *operate nimbly, in the shadows and behind closed doors* »⁵⁶.

§84 Pas de *Public Court Room*, donc, mais une *Situation Room*, celle de la Maison Blanche, qui apparaît sur la fameuse photo représentant le président Obama, entouré de responsables politiques et militaires, en train d'assister en direct, par écran interposé, à l'intervention des forces spéciales américaines au Pakistan qui a abouti à la mort d'Oussama Ben Laden. Comme au cinéma. « *Justice has been done* », proclama le président Obama au lendemain de cette intervention. Mais, dans cette ultime rupture du pouvoir, la justice peut se passer de juge.

1. Merleau-Ponty M., *Humanisme et Terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, 1947. PAGE ? ←

2. Ordinaire de la Messe, prière eucharistique II (canon romain). ←

3. Gérard Oury, France, 1973. ←

4. Voyez, en particulier, le film qui s'est inspiré de la vie du juge François Renaud, *Le juge Fayard, dit le Shériff*, Yves Boisset, France, 1977. ←

5. Nous faisons ici référence aux travaux de Montesquieu dans leur sens le plus communément admis, sans évoquer son travail sur le déséquilibre des pouvoirs, développé en particulier dans les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734, Paris, Gallimard, Coll. Folio Classique, 2008. ←

6. Beccaria C., *Dei delitti e delle pene (Des délits et des peines)*, [1764], édition bilingue, introduction, traduction et notes de Ph. Audegean, Paris, éditions de l'École Nationale Supérieure, 2009, p. 155. ←

7. Parmi les analyses reconnues, anciennes ou plus récentes, de ces dilemmes, on peut citer Kirchheimer O., *Political Justice. The Use of Legal Procedure for Political Ends*, Wetsport, Connecticut, Greenwood Press, 1961 ; Shklar J. N., *Legalism : Law, Morals and Political Trials*, Cambridge, Harvard University Press, 1964 ; Simpson G., *Law, War and Crime: War Crimes, Trials and the Reinvention of International Law*, Cambridge, Polity Press, 2007. ←

8. Nouvelle parue sous le titre *L'imprévu* dans le recueil *L'amour de la vie*, Paris, Gallimard, Folio, 2015. ←
9. Pour une analyse de la dimension politique du film de Lev Koulechov, notamment sur sa critique des dérives du régime bolchevique au milieu des années 1920, voyez Ferro M., *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1993, p. 43. ←
10. *Po Zakonou (Selon la loi, également connu sous le titre Dura Lex)*, Lev Koulechov, URSS, 1926. ←
11. *Journey to the Center of the Earth*, Henry Levin, États-Unis, 1959. ←
12. Série de Franl Daramont et Robert Kirkman, produite et diffusée par la chaîne américaine AMC. ←
13. Robert Kirkman (scénario), Tony Moore, puis Charlie Adlard (dessin), *The Walking Dead*, Paris, éditions Delcourt, Coll. Contrebande pour la version française, depuis 2007. ←
14. L'épisode en question se nomme : *Judge, Jury and Executioner* (épisode 11 de la saison 2). ←
15. *Paths of Glory*, Stanley Kubrick, États-Unis, 1957 ; *Uomini contro*, Francesco Rosi, Italie, 1970. ←
16. *La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, France, 1928 ; *Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, France, 1962. ←
17. *Galilée ou l'amour de Dieu*, Jean-Daniel Verhaeghe, France, 2005. ←
18. Schmitt C., *Théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988. ←
19. Andrezej Wajda, Pologne, France, 1983. ←
20. Peter Watkins, États-Unis, 1971. ←
21. *L'Aveu*, Costa-Gavras, France, 1970. ←
22. Les sections spéciales ont été établies auprès des tribunaux militaires en zone libre, et auprès des cours d'appel en zone occupée, par la loi (antidatée) du 14 août 1941, publiée au *Journal Officiel* de la République française du 23 août 1941, p. 3550. ←
23. *Section spéciale*, Costa-Gavras, France, 1975. ←
24. *Z*, Costa-Gavras, France, Algérie, 1969. ←
25. Citons, parmi les nombreux films qui mettent en scène de tels archétypes de ces trois catégories de héros solitaires : *The Adventures of Robin Hood (Les Aventures de Robin des Bois)*, Michael Curtiz, États-Unis, 1938 ; *High Noon (Le Train sifflera trois fois)*, Fred Zinnemann, États-Unis, 1952 ; *Ms. 45 (L'Ange de la vengeance)*, Abel Ferrara, États-Unis, 1981. ←
26. *Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, États-Unis, 1961. ←
27. *Storm*, Hans-Christian Schmid, Allemagne, Royaume-Uni, 2009. ←
28. Stanisława Przybyszewska, *L'Affaire Danton* [1929], Paris, L'âge d'homme, Coll. Classiques slaves, 1982. ←
29. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'en agissant ainsi, Wajda et son scénariste, Jean-Claude Carrière, prennent le contre-pied de la pièce dont ils s'inspirent, puisque Przybyszewska avait conçu son œuvre comme une glorification du personnage de l'incorruptible Robespierre. ←
30. Les galeries désignent le public qui assiste aux séances publiques du tribunal révolutionnaire. ←
31. Bernard Barère, membre du Comité de salut public, où il occupe les fonctions de rapporteur. ←
32. On peut relire avec intérêt les pages qu'écrit Michelet sur la création du tribunal révolutionnaire, en mars 1793 : Michelet J., *Histoire de la Révolution*, Livre X, Chapitre IV, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1979, volume 2, pp. 302-319. Voir également les pages consacrées à la terreur, à la loi sur les suspects et au tribunal révolutionnaire in Furet F. et Ozouf M. (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1988. ←
33. Costa-Gavras, France, 1970. ←

34. Costa-Gavras, France, 1975. ←
35. *Paths of Glory*, S. Kubrick, États-Unis, 1957. ←
36. Kubrick tourna une partie du film, non en France, mais en Allemagne, dans la région bavaroise. ←
37. L'architecture et le mobilier représentés dans cette scène de procès, qui évoquent clairement le dix-huitième siècle français, ne sont pas le fruit du hasard. Kubrick a souvent associé à cette période de l'histoire une certaine forme de violence, ainsi que l'expose Michel Ciment dans son ouvrage de référence : *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 2011. ←
38. Ost F. et van de Kerchove M., *De la pyramide au réseau ? Pour une théorie dialectique du droit*, Éditions des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2002, p. 12. ←
39. *Storm*, Hans-Christian Schmid, Allemagne, Royaume-Uni, 2009. ←
40. Déclaration du secrétaire général des Nations unies, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://www.un.org/press/fr/1998/19980615.1202.html>] ←
41. Communiqué de presse de la Commission européenne reprenant le discours prononcé le 16 juin 1998 par Madame Emma Bonino, Commissaire européen chargée des Affaires Humanitaires, à la Conférence diplomatique pour la création d'une Cour criminelle internationale permanente, consulté le 1er janvier 2018 in [http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-98-130_fr.htm]. Des propos quasiment identiques ont été tenus à de multiples reprises au cours de la conférence diplomatique sur le changement climatique, la COP 21, réunie à Paris en décembre 2015. ←
42. Cette interpellation constante a été critiquée comme étant porteuse d'une certaine « iconisation » et instrumentalisation, voire marchandisation des victimes. Pour des analyses concernant la Cour Pénale Internationale, voyez par exemple l'article de Kendall S. et Nouwen S., « Representational Practices at the International Criminal Court: The Gap between Juridified and Abstract Victimhood », in *Law and Contemporary Problems*, Vol. 76, 2013, p. 235-262. ←
43. *Jugement à Nuremberg*, Stanley Kramer, États-Unis, 1961. ←
44. Pour une analyse récente, voyez Heller K. J., *The Nuremberg Military Tribunals and the Origins of International Criminal Law*, Oxford, Oxford University Press, 2011. ←
45. Pour une analyse contemporaine de ce procès et des charges retenues par l'accusation, voyez Zeck W., « Nuremberg: Proceedings Subsequent to Goering et al. », in *North Carolina Law Review*, 1948, pp. 351 et suivantes. ←
46. *Il Gattopardo (Le Guépard)*, Luchino Visconti, Italie, 1966. ←
47. Extraits du film : *The Nazi Concentration Camp*. Pour une analyse de l'utilisation des films documentaires au cours des procès de Nuremberg, voyez Delage C., *La vérité par l'image : de Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006, traduit et complété dans une édition en langue anglaise : *Caught on Camera. Film in the Courtroom from the Nuremberg Trials to the Trials of the Khmer Rouge*, édition et traduction par Schoolcraft R. et Byrd Kelly M., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014 ; Vismann C., *Medien der Rechtspflege*, Frankfurt am Main, S. Fischer Wissenschaft, 2011, pp. 241-270 ; Weckel U., « The Power of Image. Real and Fictional Roles of Atrocity Film Footage at Nuremberg », in Priemel K. C. et Stiller A. (eds.), **Reassessing the Nuremberg Military Tribunals. Transitional Justice, Trial Narratives and Historiography**, New-York, Oxford, Berghahn Books, 2012. L'équipe soviétique de l'accusation montra également au cours du procès de Nuremberg des films documentaires tournés par des cinéastes soviétiques. ←

48. Koskenniemi M., « Between Impunity and Show Trials », in *Max Planck Yearbook of United Nations Law*, Vol. 6, 2002, p. 11. ←
49. Au moment où ces lignes sont écrites, la consultation du site officiel du Tribunal pénal pour l'ex-Yougoslavie ne mentionnait aucune femme parmi les 14 juges permanents. Par comparaison, la Cour pénale internationale compte 6 femmes sur un total de 18 juges, d'après le site officiel de la Cour. Pour une analyse de la question de savoir si la présence de femmes parmi les juges des juridictions internationales a de l'importance, et dans quelle mesure, voyez Grossman N., « Sex Representation of the Bench and the Legitimacy of International Criminal Courts », in *International Criminal Law Review*, Vol. 11, 2011, pp. 643-653. Voyez également, pour une analyse de l'influence de la présence de juges femmes sur les peines infligées dans les cas de violences sexuelles : Lynn King K. et Greening M., « Gender Justice or Just Gender? The Role of Gender in Sexual Assault Decisions at the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia », in *Social Science Quarterly*, Vol. 88, n° 5, pp. 1049-1071. À noter que le nombre de juges femmes dans les juridictions pénales internationales a sensiblement diminué depuis la publication de ces articles. ←
50. Voyez par exemple Garapon A. et Papadopoulos I., *Juger en Amérique et en France*, Paris, Odile Jacob, 2003. ←
51. Voyez à ce sujet Lagerwall A., « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », in Corten O. et Dubuisson F. (dir.), *Du droit international au cinéma*, Paris, Pedone, 2015, pp. 241 et suivantes. ←
52. Déclaration de Dick Cheney, vice-président des États-Unis, le 16 septembre 2001. ←
53. Voyez par exemple Ralph J., *America's War on Terror. The State of the 9/11 Exception from Bush to Obama*, Oxford, Oxford University Press, 2013 ; Duffy H., *The « War on Terror » and the Framework of International Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2nd ed., 2015. ←
54. Sur *Homeland*, voyez par exemple Buchet A. et Tallgren I., « L'Amérique bipolaire », *Droit international et cultures populaires*, Site du Centre de droit international de l'Université libre de Bruxelles, mis en ligne le 4 novembre 2014, consulté 1er janvier 2018 in [<http://cdi.ulb.ac.be/lamerique-bipolaire-homeland-saisons-1-2-et-3-2011-2013-une-analyse-dimmi-tallgren-et-antoine-buchet>]. Sur *Zero Dark Thirty*, voyez Joyce D. et Simm G., « Zero Dark Thirty: international law, film and representation », in *London Review of International Law*, Vol. 3, n° 2, 2015, pp. 295-318. Pour une liste très complète des films portant sur le terrorisme, voyez Tabbal M., « La mise en scène de la lutte contre le terrorisme : où sont les droits de l'homme ? », in Corten O. et Dubuisson F. (dir.), *Du droit international au cinéma*, op. cit., pp. 369 et suivantes. ←
55. Chomsky N., « An Evening with Noam Chomsky, recording from the Technology and Cultural Forum », in MIT, 18th october 2001. ←
56. Kaplan R., « Supremacy by Stealth: Ten Rules for Managing the World », in *The Atlantic Monthly*, Vol. 292, n° 1, pp. 66-83. ←