

# Le juge tragique. La responsabilité de juger à l'épreuve du 7<sup>e</sup> art

Par Vincent Lefebve  
e-legal, Volume n°1

Pour citer l'article :

Vincent Lefebve, « Le juge tragique. La responsabilité de juger à l'épreuve du 7<sup>e</sup> art », 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-tragique-la-responsabilite-de-juger-a-l-epreuve-du-7-sup-e-sup-art>

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 - ISSN 2593-8010



Si on évoque souvent le caractère tragique des affaires soumises à la Justice, spécialement en matière pénale, cette étude propose de renverser cette perspective habituelle. Elle aborde ainsi la dimension tragique de l'acte de juger, au sens où ce dernier suppose une prise de position, parfois douloureuse, vis-à-vis de comportements humains et de la condition humaine elle-même. Une telle interrogation est menée à partir de l'analyse de diverses œuvres cinématographiques. Afin de reconstituer la figure d'un juge tragique telle qu'elle se manifeste au cinéma, cet article aborde successivement quatre tensions auxquelles la tâche de rendre justice ne cesse d'être soumise, en s'adossant à la pensée de certains réalisateurs. Au terme de ce parcours, un paradoxe constitutif qui affecte l'œuvre de justice est mis en évidence : au vu de l'ensemble des dangers qui la menacent, la responsabilité de juger paraît impossible à assumer, mais il s'avère pourtant indispensable que certains endossent le rôle de juge, et ce afin que la société puisse être humanisée et pacifiée.

§1 On évoque souvent le caractère tragique des affaires soumises à la Justice, spécialement en matière pénale. Crimes passionnels, froids assassinats, infanticides, viols et abus en tous genres, la liste des méfaits portés devant les juridictions criminelles est longue. Il est vrai que derrière chaque affaire criminelle, peut-être derrière chaque procédure quelle que soit sa nature (pénale, mais aussi civile, administrative, etc.), se cache un drame humain, voire une authentique tragédie. Serait-il possible, toutefois, de renverser cette perspective habituelle ? L'acte de juger pourrait-il, lui aussi, être qualifié de tragique, dès lors qu'il suppose une prise de position, parfois douloureuse, vis-à-vis de comportements humains et, plus fondamentalement encore, vis-à-vis de la condition humaine elle-même ? Telle est l'interrogation que les pages qui suivent entendent déployer à partir d'une analyse de diverses œuvres cinématographiques.

§2 Une telle démarche se fonde, bien entendu, sur une conviction, celle de l'utilité

d'un détour par le cinéma pour penser le droit et la justice. En nous rendant attentifs aux visions du juge et de la justice que nous proposent les cinéastes, non au moyen de concepts ou de catégories abstraites, mais à travers des images et des récits filmiques, il semble en effet possible de mettre en évidence certaines dimensions du phénomène juridique auxquelles un point de vue strictement théorique n'a que difficilement accès<sup>1</sup>. La dimension tragique de l'acte de juger constitue, ainsi que je le montrerai, une illustration de la fécondité d'une telle approche.

§3 Mais qu'est-ce, au fond, que le tragique ? Dramatique, sérieux, grave, émouvant, pathétique, funeste, navrant sont quelques-uns des synonymes de ce terme que proposent généralement les dictionnaires. Ce mot recouvre pourtant certaines connotations dont ne pourraient rendre compte ces différents synonymes, connotations qui peuvent être regroupées sous une idée plus générale, celle de *fatalité*<sup>2</sup>. Plus précisément encore, le sentiment tragique de l'existence doit être placé sous le signe d'une lutte entre liberté et fatalité. Au centre du récit tragique, on trouve en effet un héros aux prises avec son destin, qui est libre en tant qu'il lutte contre son destin mais qui est généralement broyé par lui et par la nécessité dont il est porteur. Le récit tragique est le lieu d'une lutte entre nécessité et liberté<sup>3</sup>. Cette destinée implacable prend bien souvent la forme d'une « machine infernale », régie par le principe de cause à effet, qui une fois qu'elle se met en marche ne peut plus être arrêtée. La mécanique tragique est placée sous le signe de l'inéluctable<sup>4</sup>.

Une autre notion permettant de caractériser le tragique est celle de la faute tragique (*hamartia*<sup>5</sup>) : le héros tragique a lui-même mis en branle cette machine infernale, même si au moment où il a agi il ne savait pas, il ne pouvait pas savoir ce qu'il faisait. La faute tragique présente cette particularité d'être activée par la fatalité elle-même, sans reposer sur une « erreur » du sujet : « On ne peut imaginer de plus grand malheur que celui de devenir coupable par une fatalité, sans être vraiment fautif »<sup>6</sup>. On pense bien sûr ici à la figure d'Œdipe qui, sans le savoir, a tué son père et a épousé sa mère<sup>7</sup>. Puisqu'il est accablé par le poids de sa propre culpabilité, ou à tout le moins par une interrogation lancinante quant à la portée de sa responsabilité dans les malheurs dont il est à la fois l'agent et le patient<sup>8</sup>, le héros tragique est solitaire, souvent abandonné de tous, et il doit faire face dans l'isolement aux conséquences terribles et disproportionnées de ses propres agissements<sup>9</sup>.

D'autres éléments sont mis en avant. La narration tragique s'entend généralement d'une narration dite « classique », qui privilégie le point de vue objectif de l'histoire, conçue comme une succession d'événements. L'idée de *catharsis* constitue également un trait qui est pris en considération par les auteurs qui entendent préciser les contours de la notion : on connaît la célèbre définition de la tragédie donnée par Aristote, la tragédie étant selon lui destinée, en suscitant les

sentiments de pitié et de terreur chez les spectateurs, à provoquer la « purgation » ou l'« épuration » de ces sentiments<sup>10</sup>. Il en va de même de la fameuse règle des trois unités : de temps, de lieu et d'action. Enfin, l'aboutissement d'un récit tragique constitue, en général, un dénouement qui ne sauve pas ; dans le vocabulaire hollywoodien, on dira que la tragédie ne débouche sur aucun *happy end*.

§4 Cette définition en main, je me tourne à présent, œuvres cinématographiques à l'appui, vers l'examen de différentes tensions qui ne cessent de mettre en danger l'œuvre de justice et qui, ensemble, permettront de dresser le portrait-robot d'une figure théorique inédite, celle du juge tragique. Je ne m'intéresserai pas, dans le cadre de la présente étude, à l'aspect tragique du processus de justice en tant qu'il découle de l'aspect ritualisé et donc théâtral du procès. Cette dimension théâtralisée et même spectaculaire de l'œuvre de justice a été abondamment étudiée<sup>11</sup>. Même si les scènes de procès n'ont pas été exclues du matériau ci-après analysé, il s'avère que celui-ci englobe de nombreuses situations dramatiques se déroulant dans les coulisses de la justice, ce qui renvoie à une indéniable force du cinéma, capable de nous montrer le juge aussi bien en « robe » qu'en « robe de chambre ». Ceci constitue une façon de le mettre à nu de même qu'un moyen d'interroger en profondeur la dimension humaine de la mission sociale qui lui est dévolue. Sur ce plan, qui peut à bon droit être qualifié d'existential, on peut suivre Antoine Garapon lorsqu'il affirme que « le septième art en dit plus que tous les manuels de droit »<sup>12</sup>.

Il est vrai que le cinéma rend possible un formidable déplacement de perspective : par la grâce d'un scénario et de divers effets cinématographiques, il est en mesure de placer au centre d'un procès ou d'un processus de justice, non son « héros » naturel - à savoir le prévenu ou l'accusé, à tout le moins en matière pénale<sup>13</sup> -, mais d'autres protagonistes, comme le juge ou le jury, ce qui s'avère de première importance dès lors qu'il est question de saisir et d'interroger la portée politique de l'œuvre de justice et, plus spécifiquement encore, du jugement humain, afin de déceler la part tragique qui lui est inhérente.

En d'autres termes, je m'emploie ci-dessous à reconstituer la figure d'un juge tragique telle qu'elle se manifeste au cinéma ; à cet effet, je m'efforce d'explorer les différentes dimensions tragiques du jugement, en examinant successivement quatre tensions auxquelles la tâche de rendre justice ne cesse d'être soumise, tensions qu'une étude attentive d'un certain nombre de films, choisis en raison de leur force évocatrice et de leur tonalité tragique, m'a permis d'identifier. Cette liste n'est certes pas exhaustive, mais elle permet de poser un certain nombre de jalons, d'ébaucher une réflexion sur cette figure inédite du juge tragique, de cartographier les principaux apports du 7<sup>e</sup> art à une réflexion prenant pour objet la dimension tragique de la justice.

§5 J'examinerai ainsi quatre grandes tensions. Dans un premier temps, je montrerai que la justice est confrontée au formalisme de la loi et de la procédure; en second lieu, qu'elle doit constamment assumer le risque de la vengeance; ensuite, je consacrerai une série de considérations aux tensions qui se manifestent entre justice et préjugés, les personnes investies de la mission de juger n'abordant pas de façon *a priori* neutre les situations qui sont portées devant elles; enfin, je me pencherai sur une quatrième tension, plus inédite, celle qui s'établit entre justice et cruauté. Au terme de ce parcours, je serai en mesure de mettre en évidence un paradoxe constitutif qui affecte l'œuvre de justice : au vu de l'ensemble des dangers qui la menacent, la responsabilité de juger paraît impossible à assumer : elle renvoie à une charge trop lourde, insoutenable ; il s'avère pourtant indispensable que certains endossent ce rôle, celui de juge, afin que la société puisse être humanisée, pacifiée, que les conflits qui la traversent inévitablement soient mis en mots et, au final, tranchés dans un sens qui soit à la fois conforme à la loi et à l'esprit de justice.

## Justice *versus* formalisme de la loi

§6 Le thème de la légalité ou du formalisme de la loi, qui rend impossible la manifestation de la justice, est souvent évoqué au cinéma. Dans *L'Avocat* (Cédric Anger, France, 2011), le personnage de jeune avocat qu'incarne Benoît Magimel (Léo Demarsan) se fait remarquer en obtenant la relaxe de son client en raison d'un vice de procédure. Dans une réalisation belge néerlandophone récente, *Le Verdict* (*Het Vonnis*, Jan Verheyen, 2013), c'est également un vice de procédure qui conduit à l'acquittement d'un criminel. L'impact que ce film a eu dans l'opinion publique a conduit un sénateur, Guido De Padt, à poser une question parlementaire à la Ministre belge de la justice, Annemie Turtleboom : « "Het Vonnis", "Le Verdict", un film de Johan Verheyen, raconte l'histoire d'un dangereux criminel acquitté à cause d'une erreur de procédure. Le film a pu attirer l'attention sur cette problématique il est vrai en exagérant la situation : la chance pour un assassin d'être acquitté pour vice de procédure est en effet minime ». Le sénateur interrogeait la ministre à ce propos afin qu'on lui indique le nombre d'affaires ayant « été classées sans suite » ou s'étant « soldées par un acquittement à cause d'un vice de procédure » entre 2009 et 2013 et quel était l'accompagnement qui était apporté aux victimes ainsi qu'à leur famille « après l'acquittement de l'accusé à cause d'erreurs de procédures ». Il demandait aussi si la ministre envisageait « de changer quelque chose à la réglementation actuelle sur les vices de procédure »<sup>14</sup>. Malheureusement, aucune réponse n'a été apportée à cette question parlementaire qui met bien en lumière le jeu d'influences réciproques entre les débats politiques *stricto sensu*, d'une part, et les discours véhiculés par les œuvres inscrites dans la culture populaire, d'autre part.

§7 Le formalisme de la loi qui fait obstacle à l'émergence de la justice constitue également l'un des ressorts du film *La Nuit des juges* de Peter Hyams<sup>15</sup>. Ce thème y est de surcroît abordé de façon particulièrement originale. Ce film n'est en effet pas un thriller comme les autres, ni même un film de procès (*Courtroom drama*) comme les autres. Deux facteurs principaux expliquent cette originalité. Le protagoniste placé au centre du récit est un juge, ce qui est en soi assez rare<sup>16</sup>, et il est même un juge très actif, presque un « activiste » de la justice. En second lieu, la tension entre légalité et justice y est mise en scène d'une manière qui frappe particulièrement l'imaginaire.

Au centre de ce film, on trouve le jeune juge Steven Hardin, incarné par Michael Douglas, confronté à un problème moral d'envergure : dans le cadre de ses fonctions, il est tenu d'appliquer la loi, mais cela le conduit à annuler des poursuites pénales en raison d'un vice ayant affecté le déroulement de la procédure.

Le juge Hardin fait part de ses doutes et de la crise de confiance qu'il traverse à

Benjamin Caulfield, magistrat à la retraite, avec qui il entretient une relation amicale. Survient alors l'élément perturbateur autour duquel va se nouer la dimension plus subversive de l'intrigue. Le juge Benjamin Caulfield explique en effet au juge Hardin, son cadet, qu'un groupe d'anciens magistrats se réunit secrètement afin de rejurer certains dossiers qui n'ont pu aboutir à une condamnation, pour des raisons certes légales, mais qui heurtent de plein fouet un idéal supérieur : que justice soit faite.

Comment ce rite de passage se déroule-t-il ? Le juge « ancien » a un entretien particulier avec le jeune juge Hardin durant lequel il souligne sa pureté, son idéalisme ; puis, il lui annonce qu'il va lui révéler quelque chose qui va définitivement et profondément modifier sa vision du monde, entamer de manière irrémédiable sa pureté. Il lui dévoile alors l'existence d'une juridiction occulte, dont il est lui-même membre depuis de nombreuses années, dont il explique les origines et le fonctionnement.

« Quelqu'un a kidnappé la justice et l'a cachée dans la loi », affirme alors le juge Benjamin Caulfield, en une formule imagée. L'objectif poursuivi par les anciens magistrats qui se réunissent au sein de cette juridiction est de « rejouer », dans une sorte de huis-clos macabre, des procès ayant trouvé une issue trop favorable pour des prévenus vraisemblablement coupables, et d'ainsi rétablir l'équilibre de la justice. Afin d'être enfin en paix avec sa conscience, Hardin participe alors à cet œuvre de justice occulte, fonctionnant aux marges de l'État de droit.

§8 Notons au passage que le titre du film dans sa version originale - *The Star Chamber* - trouve ici son explication : la *Star Chamber* était en effet une juridiction suprême créée, en 1487, par le parlement anglais, sous le règne d'Henri VII. Elle disposait du pouvoir de juger directement les accusés, sans intervention d'un jury populaire, dans un relatif secret, en usant le cas échéant de mesures exorbitantes du droit commun (notamment la torture). Progressivement, cette juridiction devint un lieu d'arbitraire et le symbole d'un pouvoir tyrannique, instrumentalisant à son profit les formes judiciaires. Dans la langue anglaise, cette expression est aujourd'hui employée, de façon métaphorique et péjorative, pour dénoncer l'arbitraire et le caractère peu transparent, voire occulte, d'une institution ou d'une procédure<sup>17</sup>.

§9 Dans le film de Peter Hyams, le résultat de ces procès rejoués, ainsi que le spectateur le découvre, conduit systématiquement à une condamnation à mort, que des hommes de main exécutent après avoir reçu instruction de la part de la *Star Chamber*. Toutefois, cette machine bien huilée va rapidement se gripper. Hardin découvre que deux personnes ayant été condamnées à mort par la *Star Chamber* sont en réalité innocentes. Après avoir non sans peine réussi à provoquer une réunion de l'instance dont il est à présent un membre à part entière, il explique longuement à ses « collègues » que certaines preuves tendent à

démontrer qu'une erreur a été commise, que les deux coupables condamnés par la juridiction occulte (Monk et Cooms) sont en réalité de « faux coupables » ; et qu'il convient, en conséquence, d'annuler leur condamnation.

Les membres de la *Star chamber* expliquent au juge Hardin qu'il s'avère cependant impossible de défaire ce qui a été fait :

- Le juge Hardin : Savez-vous quelque chose que j'ignore ? J'ai l'impression de parler une autre langue.
- Un femme membre de la *Star chamber* : Que voulez-vous qu'on fasse ?
- Le juge Hardin : Ce que je veux, moi ? Vous me prenez pour un fou ? Il faut sauver Monk et Cooms ! Voilà ce que je veux !
- Un homme membre de la *Star chamber* : Ce n'est pas si simple.
- Le juge Caulfield : Le mot que tout le monde cherche, c'est « impossible ». Ne me regarde pas comme si on avait volé tes billes ! Impossible. Je le regrette. Tu sais les risques qu'on prend ? À quel point on est vulnérables ? Tu le sais ? Le mécanisme qui a été mis en action ne peut être arrêté. On ne connaît pas l'exécuteur. On ne peut pas. Et il ne nous connaît pas. C'est dur à entendre pour toi comme pour nous. Mais on est dans une impasse, on ne peut rien faire.

§10 *La Nuit des juges* met ainsi en évidence le thème, tragique par excellence, d'une mécanique infernale entraînant les hommes dans son déploiement inexorable : « Un mécanisme a été activé qui ne peut simplement pas être arrêté », s'écrie le juge Caulfield. Ce à quoi le juge Hardin répond : « J'ignore comment cette mécanique fonctionne. Mais il y a clairement un vice quelque part », écho au vice de procédure qui l'obligeait, au début du film, à prononcer l'annulation de poursuites. Comme dans une tragédie, cette mécanique semble en effet impossible à arrêter. La *Star chamber* est paralysée par les quelques règles élémentaires régissant sa propre procédure, de sorte que, tout comme les juridictions ordinaires et officielles au début du film, au nom du juste, elle commet l'injuste : « Vouloir le bien et aboutir au mal, c'est l'expérience tragique de la justice »<sup>18</sup>.

Dans une avant-dernière scène musclée et très hollywoodienne, le juge Hardin joue sa peau en tentant de sauver les « faux coupables », Monk et Cooms, qui sont, comme il le découvrira, loin d'être des enfants de chœurs (ce sont des trafiquants de drogue toujours actifs). Ces derniers se font finalement abattre par le tueur à gages anonyme qu'avait commandité la *Star Chamber* (qui n'est autre qu'un

policier...). Le juge Hardin est sauvé de justesse suite à l'irruption, tel un *Deus ex machina*, d'un autre policier, un détective cette fois (Harry Lowes, incarné par Yaphet Kotto), avec lequel Hardin avait fini par faire équipe durant la dernière partie de l'intrigue. La fin du film signe la victoire de l'État et du droit officiel : les forces de l'ordre, accompagnées par le juge Hardin, s'apprêtent en effet à interrompre les activités illicites de la *Star Chamber*.

§11 Même si la réalisation de Peter Hyams pourrait difficilement être qualifiée, sur le plan esthétique, de tragique<sup>19</sup>, il est possible de mettre en avant une lecture tragique de ce film. En soulignant la thématique de la machine infernale qui y occupe une place centrale, comme cela a été indiqué plus haut. En notant, ensuite, que la faute du juge Hardin relève d'une *hubris*, d'une volonté de franchissement des limites - les membres de la *Star Chamber* se prennent pour des Dieux<sup>20</sup>. Le thème, typiquement tragique, du héros faisant face à son destin implacable, et entrant en lutte contre celui-ci, mérite aussi d'être relevé. La seconde partie de *La Nuit des juges* se concentre d'ailleurs sur cette lutte héroïque que mène le jeune juge pour défaire ce qu'il a contribué à faire. Ajoutons, enfin, l'idée d'un « retournement tragique », de nature à susciter la pitié et la terreur des spectateurs (suivant la définition canonique de la tragédie, donnée par Aristote) : le héros commet le mal en voulant faire le bien, ce qui a pour effet de renvoyer les spectateurs aux dimensions fragile et aléatoire de la condition humaine.

§12 Le formalisme de la loi comme piège contre lequel le juré cette fois, et non le juge professionnel, doit se prémunir est au centre de la seconde œuvre que je mobilise : *Le Verdict*, de Sidney Lumet<sup>21</sup>. Frank Galvin (qu'incarne Paul Newman), avocat injustement accusé d'une faute professionnelle qu'il n'a pas commise<sup>22</sup>, se laisse aller. Il est devenu un « chasseur d'ambulances », allant jusqu'à s'inviter dans les enterrements pour démarcher sa clientèle ; il est plongé dans un profond marasme personnel et professionnel. Un ami et ancien associé lui apporte alors une affaire sur un plateau : un cas d'erreur médicale qui concerne un hôpital catholique et des médecins réputés, affaire dans laquelle une transaction pourra être obtenue, ainsi que des honoraires importants, ce qui permettra à Frank Galvin de se remettre à flot. Mais la vue de cette victime plongée dans le coma réveille quelque chose chez ce dernier : il décide de refuser la transaction proposée par la partie adverse - en omettant au passage d'en avertir ses clients -, d'aller au procès, de le gagner et ainsi de rétablir l'équilibre de la justice. Là se situe peut-être le véritable « verdict » que nous narre Sidney Lumet : Galvin va tout jouer sur cette affaire. Soit il s'enfoncera dans l'échec, soit il gagnera son pari. *Le Verdict*, l'une des œuvres les plus sombres de Lumet, également sur le plan formel<sup>23</sup>, se caractérise ainsi par son ambivalence : ce film présente une part ténébreuse que côtoie une dimension plus lumineuse, puisqu'il narre l'histoire d'une rédemption par le droit<sup>24</sup>.

§13 Les scènes de procès occupent une place centrale dans cette œuvre. Le jury y

étant passif, c'est l'avocat qui est le héros du film<sup>25</sup>. Jouant en quelque sorte un rôle de médiateur, sa mission est de créer la distance nécessaire entre le « bon » jury et le « mauvais » juge, l'impartialité de ce dernier étant à plusieurs reprises mise en doute<sup>26</sup>. C'est ainsi Frank Galvin qui s'emploie à mettre en lumière la dimension tragique du jugement humain, inhérente à la responsabilité qui est celle du juge en général, et donc également du juré. Car les jurés doivent non seulement se prémunir contre les excès auxquels peut conduire une application trop scrupuleuse de la loi, mais aussi contre le caractère *faillible* de leur propre jugement, qui est toujours hésitant et incertain, ainsi que le souligne Frank Galvin dans sa plaidoirie introductive :

« Monsieur le Président, Mesdames et Messieurs les membres du jury, il est terrible d'avoir à juger. Ça implique tant de choses. Je sais que vous vous êtes dit : Comment puis-je être pur ? Comment puis-je être impartial, sans être froid ? Comment puis-je être clément, tout en étant juste ? ».

Frank Galvin met ainsi en évidence différents paradoxes qui structurent l'acte de juger. Il ne résout pas ces tensions et ces paradoxes, cette responsabilité incombant aux jurés. La question des vertus dont devrait être affublé un juge, afin de faire honneur à sa mission sociale et politique, est en outre ici incidemment soulevée : comme cultiver une « vertu de distance » - l'impartialité - tout en restant proche du justiciable<sup>27</sup> ? Tel est le défi délicat, car jamais résolu de façon stable et permanente, auquel se trouvent confrontés ceux qui doivent juger.

Il est par ailleurs notable que Galvin insiste davantage sur l'aspect émotionnel que sur la dimension rationnelle du jugement : l'avocat tend en effet à situer la source de la justice dans le « cœur » des jurés, qui n'est pas, comme on le sait, le siège traditionnel ou symbolique de la rationalité.

§14 Dans sa plaidoirie conclusive, qui survient donc à la fin du procès et du film, Galvin dira aussi, s'adressant aux jurés : « vous êtes la loi », c'est vous qui aujourd'hui incarnez la loi et devez réconcilier sa lettre et son esprit, qui n'est autre que l'esprit de justice. Là se situe la réponse au doute que nous pouvons ressentir vis-à-vis de nos institutions, et notamment vis-à-vis du formalisme de la loi. On trouve, dans le discours de Galvin, un appel à l'autonomie des jurés qui est indissociable d'un éloge du jury<sup>28</sup>. Le formalisme de la loi, sa lettre froide ne peut être compensée que par une *médiation*, que par un détour par l'humanité des juges.

§15 Ceci étant posé, il est clair que l'humanité, considérée en tant que telle, ne garantit pas la manifestation de la justice. En particulier, les passions qui habitent

le cœur humain et les souffrances qu'elles ne manquent pas d'entraîner peuvent venir parasiter le cheminement vers la justice, cette dernière se trouvant dès lors exposée au risque de la vengeance.

## Justice versus vengeance

§16 Je propose d'aborder la seconde tension que j'ai annoncée, entre justice et vengeance, à partir du film *Trois couleurs Rouge*, de Krzysztof Kieślowski<sup>29</sup>, cinéaste qui a manifesté, tout au long de son œuvre, une « profonde sensibilité tragique »<sup>30</sup>.

§17 Dans ce film, Joseph Kern fait par hasard la rencontre d'une jeune femme, Valentine Dussaut, rencontre qui va profondément bouleverser ces deux personnages. Les premières entrevues entre les deux protagonistes s'apparentent pourtant à de véritables confrontations.

Valentine, au début du film, se rend ainsi à l'improviste au domicile de Joseph Kern, ce qui la conduit à découvrir les activités secrètes et illicites de ce dernier : le vieil homme, au moyen d'un dispositif d'écoutes téléphoniques, espionne en effet les conversations de ses voisins<sup>31</sup>. La scène est très réussie, car la caméra de Kieślowski suit au plus près son héroïne qui pénètre sinon dans l'île, du moins dans l'« antre plein de dédales »<sup>32</sup> que s'est constituée le vieux juge dans sa demeure genevoise, dans laquelle il vit reclus, solitaire, mais entouré des voix de ses voisins qu'il espionne.

Un peu plus tard, Valentine revient au domicile de Joseph Kern, ce qui va la mettre sur la voie d'autres découvertes :

- Joseph Kern : Vous voulez rien boire ?
  
- Valentine Dussaut : Non, je ne veux pas. Si je suis revenue... je suis revenue parce que j'ai quelque chose à vous demander : ne faites plus ça.
  
- Joseph Kern : J'ai fait ça toute ma vie.
  
- Valentine Dussaut : Vous étiez quoi ? Flic ?
  
- Joseph Kern : Pire. Juge...
  
- Valentine Dussaut : Juge ?
  
- Joseph Kern : Vous n'aviez jamais vu un juge en vrai ?

Nous apprenons ainsi que Joseph Kern, incarné par Jean-Louis Trintignant,

personnage tragique à la limite du pathétique, a exercé la profession de juge. Il en garde un souvenir assez désabusé : « À vrai dire je ne sais pas si j'étais du bon ou du mauvais côté. Ici au moins, je sais à peu près où se trouve la vérité. On a un bien meilleur point de vue que dans un tribunal ».

§18 Le vieux juge, on le voit, « doute de la possibilité même de la justice »<sup>33</sup> et, plus précisément encore, de la possibilité de l'exercice d'un jugement : qui suis-je pour juger ? Comment décider qui il convient de blâmer ou de pardonner ? Où tracer la limite ? Ce caractère indécidable confère à chaque jugement la portée d'un dilemme<sup>34</sup>. Une anecdote est ainsi rapportée par le juge Kern : un homme n'a pas été condamné par la juridiction devant laquelle il a été traduit, alors qu'il était coupable, raconte-t-il. Plus tard, on le retrouve menant une vie familiale paisible. Un séjour en prison s'avérait-il si opportun que cela<sup>35</sup> ?

Il y a quelque chose de religieux dans ce personnage, qu'incarne tout en nuances Jean-Louis Trintignant : « le juge à la retraite espionne les conversations téléphoniques de ses voisins, et se comporte en spectateur désengagé, en quelque divinité omnisciente et impuissante, qui connaît les déchirures des êtres, qui peut prévoir leurs conclusions misérables, et ne cherche pas pour autant à les en prévenir »<sup>36</sup>. C'est d'ailleurs Clamence, le héros de *La Chute* d'Albert Camus, juge-pénitent comme il se définit lui-même dans le roman, qui a inspiré Kiesłowski pour le personnage du juge Kern<sup>37</sup>.

§19 Par la suite, on apprendra que le juge a vécu dans le passé un traumatisme personnel : il aimait une femme, mais celle-ci est partie pour un autre. Bien plus tard, cet homme, ce rival, sera conduit devant le juge Kern en qualité de prévenu : il a participé à la construction d'un bâtiment qui s'est effondré, provoquant la mort de plusieurs personnes. Le juge Kern le condamne, sans demander à être déchargé de cette affaire, sans demander sa récusation, ce qui est pourtant, et en principe, obligatoire dans ce genre de situations. La faute du juge est ici plus que déontologique : il s'agit d'un comportement tout à fait illicite, comme la pratique des écoutes téléphoniques à laquelle il se livre<sup>38</sup>.

Le destin tragique du juge Kern - qui renvoie à une tragédie ordinaire : l'impossibilité d'aimer après une trahison amoureuse - a donc trouvé un écho dans son activité professionnelle : l'ennemi intime du juge s'est retrouvé devant lui, vulnérable : « Là, il attendait mon verdict », dit à un moment le juge Kern.

§20 Cette première forme de vengeance, exercée par le juge sous couvert de justice, a entraîné une autre forme, plus inédite, celle dont Joseph Kern est en même temps l'objet et le sujet, « variante intéressante » de la vengeance, si l'on suit le commentaire de François Ost, « la justice que l'on se fait à soi-même [...]. Comme si, déféré au tribunal de sa propre conscience, l'individu ne s'accordait plus ni alibi, ni circonstances atténuantes »<sup>39</sup>. Tout comme le héros de *La Panne*<sup>40</sup>,

roman de Friedrich Dürrenmatt porté à l'écran par Ettore Scola<sup>41</sup>, le personnage incarné par Jean-Louis Trintignant est accablé sous le poids de son destin et de la faute qu'il a commise, culpabilité qu'il alimente en se livrant à ce qu'on pourrait appeler, dans le langage freudien, une compulsion de répétition.

§21 Parler du juge de *Rouge*, au singulier, est en réalité trompeur, car Joseph Kern dispose d'une sorte de « double »<sup>42</sup> en la personne d'Auguste Bruner (Jean-Pierre Lorit). Ce dernier vit une déception amoureuse, est trahi par la femme qu'il aime, comme Kern l'a été. Comme le vieux juge, il réussit son examen de magistrat grâce à un coup de pouce du hasard<sup>43</sup>. C'est une sorte d'incarnation ou de réflexion du juge Kern<sup>44</sup>, dès lors que la « vie d'Auguste paraît la copie conforme de celle du vieux juge »<sup>45</sup>.

§22 Partiellement tragique, *Rouge* se termine sur une scène qui est assez difficile à expliquer car elle constitue le couronnement de la trilogie dans laquelle s'insère *Rouge* (*Trois couleurs : Bleu, Blanc, Rouge*). Cette scène narre le naufrage meurtrier d'un ferry en mer, durant une tempête, les quelques survivants à ce naufrage n'étant autres que l'ensemble des protagonistes de la « trilogie chromatique »<sup>46</sup> de Kieślowski (*Bleu*<sup>47</sup>, *Blanc*<sup>48</sup> et *Rouge*), parmi lesquels figure Valentine ainsi que le jeune juge Auguste. On peut suivre ici l'analyse de Thomas Bourguignon lorsqu'il écrit qu'à « l'impossibilité du langage rationnel, de la parole », Kieślowski « substitue la possibilité de l'image, polysémique, émotionnelle, qui réunit les êtres et les destins »<sup>49</sup>.

*Rouge* demeure, de bout en bout, une œuvre équivoque. Ce cinéma est indéniablement tragique, mais il crée également les conditions d'une sortie de la tragédie. La *fortuna* se présente en effet, dans ce film, non seulement comme ce qui accable, mais aussi comme ce qui sauve. Certes, comme l'annonce le titre du journal annonçant le naufrage, que nous découvrons en même temps que le vieux juge dans l'une des dernières scènes, c'est bien une « tragédie » qui s'est jouée sur la Manche cette nuit-là, une terrible tempête ayant entraîné la mort de nombreuses personnes<sup>50</sup>. Toutefois, alors que durant l'ensemble du récit le « jeune juge semble voué au même destin tragique que son aîné », il est sauvé *in extremis* « par l'amour, lors du naufrage d'un ferry »<sup>51</sup>, car il s'apprête à faire la connaissance de la douce Valentine, point de départ, vraisemblablement, à une histoire d'amour. Le vieux juge lui-même sort apaisé de ce final inattendu. La fin du film constitue peut-être « le prélude [...] du bonheur durable que le vieux juge vivra par procuration »<sup>52</sup>.

§23 Bien que nous ne puissions développer cette ligne de pensée dans le cadre restreint de la présente étude, il convient de noter la présence insistante du droit dans l'œuvre de Kieślowski<sup>53</sup>. Paul Coates évoque à cet égard une « trilogie légale »<sup>54</sup> repérable dans la filmographie du cinéaste polonais, permettant de relier

l'œuvre tardive que constitue *Rouge* à des réalisations antérieures, *Sans fin*<sup>55</sup> et *Tu ne tueras point*<sup>56</sup>. Cette dernière réalisation, s'insérant dans l'impressionnant cycle du *Décatalogue*, s'attache à interroger le caractère tragique de l'acte criminel lui-même. Le destin de Jacek y est mis en abyme. Ce jeune homme de vingt ans assassine en effet, sans raison apparente, un chauffeur de taxi. Il semble que l'État et les institutions judiciaires ne parviennent jamais à saisir la signification du geste du jeune homme, sa condamnation à mort présentant dès lors un caractère inhumain.

Si l'on s'était intéressé à sa biographie, on aurait pu découvrir que le poids de la culpabilité explique sans doute le geste de Jacek, ce dernier ayant en effet perdu sa petite sœur Marysia, alors âgée de douze ans, dans un accident dont il estime être en partie responsable. En prison, il confiera à son avocat : « Je me disais, je me disais ici, si elle avait vécu peut-être... que je ne serais pas parti... ». Parti de son village natal, qu'il a décidé de quitter après l'accident. Parti, également, sur une voie désormais irrémédiablement viciée, ne pouvant que le conduire au crime, répétition d'une violence dont sa sœur fut victime et dont il sera lui-même l'objet, de la part de la société, au cours de son exécution. Il convient en effet de mettre en parallèle, dans le sillage des images proposées par Kieślowski, la violence du meurtre commis par Jacek - par strangulation - et celle de la mise à mort légalement ordonnée - par pendaison. Dans l'un et l'autre cas, en effet, « l'image ne nous masque rien de la difficulté et de la cruauté d'un meurtre »<sup>57</sup>. Alors qu'il s'est fait le froid bourreau du chauffeur de taxi - à l'égard duquel il a exercé, on le comprend à présent, une sorte de rituel de vengeance, en représailles du meurtre accidentel de sa sœur, des années auparavant -, il devient, au moment de sa mise à mort, « la victime pitoyable d'un destin auquel il n'a pu faire face »<sup>58</sup>. Le tragique du geste meurtrier et le tragique de l'œuvre de justice finissent ainsi par se rejoindre.

Kieślowski a l'art de faire vivre l'œuvre de justice également à travers ses absences et ses silences. Dans *Tu ne tueras point*, l'enquête, l'arrestation du coupable ainsi que son procès, phases qui constituent bien souvent au cinéma l'objet même de l'intrigue, sont tout simplement placées par le cinéaste hors du cadre de la narration. Kieślowski se livre ici à une « ellipse magistrale »<sup>59</sup>, fait résonner la mise en branle implacable de la machine policière et judiciaire à travers un assourdissant silence. De la même manière, les manifestations habituelles de la justice (salle d'audience, robe, bureau dans lequel un interrogatoire est mené, etc.) sont quasiment absentes de *Rouge*. Dans ce film, ce qui n'est pas montré de l'œuvre de justice est transcendé par ce qui en est dévoilé : les coulisses, parfois obscures, de la conscience du juge, tenté par ce qui est traditionnellement présenté comme l'envers de la justice, à savoir la vengeance<sup>60</sup>.

§24 Le thème, omniprésent au cinéma, de la vengeance est traité d'une façon

originale dans un autre film, une réalisation française cette fois : *Le Septième juré*<sup>61</sup>. Sans nous y attarder, on dira que l'intérêt principal de cette œuvre, pour ce qui nous concerne, est qu'elle explore ce qu'on pourrait nommer non l'envers, mais le contraire de la vengeance, c'est-à-dire l'instrumentalisation par un coupable de son rôle de juré et de la procédure judiciaire pour se racheter du crime qu'il a commis. En outre, dans cette réalisation, la frontière se brouille entre juge professionnel et juré, Grégoire Duval (Bertrand Blier), en sa qualité de juré, jouant un rôle actif lors du procès qui est mené à l'encontre de l'amant de la victime, Sylvain Sautral (Jacques Riberolles), accusé du meurtre de la jeune et belle Catherine Nortier (Françoise Giret) commis par Duval lui-même dans un moment de folie.

On retrouve aussi dans ce film le thème, tragique par excellence, de la machine infernale, métaphore souvent adéquate de la machine judiciaire elle-même. La justice est en effet affectée d'une sorte de « paradoxe tragique », comme l'écrit Antoine Garapon, dès lors qu'il semble qu'elle détruit « plus qu'elle ne répare », qu'elle « pousse à la récidive plus qu'elle ne la décourage ». Au lieu de venir panser les plaies, la justice « fait irruption dans des vies paisibles [...] et finit par tout dévaster »<sup>62</sup>.

Dans *Le Septième juré*, tout se passe comme si cette machine fonctionnait à l'envers. Duval, au terme d'un long procès qui nous est narré dans le film, a réussi à obtenir l'acquittement de Sautral. Mais il ne parvient pas pour autant à être en paix. L'opinion publique locale continue à voir en Sautral un coupable, malgré son acquittement. Duval, rongé par la culpabilité, finit par avouer le meurtre de Catherine Nortier, mais le commissaire à qui il se confie refuse de le croire. Alors qu'il se rend chez Sautral afin de le persuader qu'il est plus sûr pour lui de quitter la ville - car ses habitants envisagent de rendre eux-mêmes la justice -, il le découvre désespéré, sur le point de mettre fin à ses jours. Duval intervient mais, au lieu d'empêcher ce geste fatal, il tue de façon accidentelle le jeune homme. Duval est alors interpellé, mais sa qualité de notable - Duval est le pharmacien de cette ville de province, un homme respecté de tous - fait obstacle à une prise en compte de ses aveux tant par les autorités que par ses proches, sa femme, ses enfants : « Duval est interdit d'aveu. Sa sincérité est mise sur le compte du dérangement mental, car le dévoilement de la vérité serait insupportable pour la communauté dont il est issu »<sup>63</sup>. Considéré comme fou, Duval est finalement interné, à sa demande. La machine judiciaire ayant refusé de recevoir Duval en son sein, en lui octroyant la place d'accusé qui était pourtant la sienne, ce dernier est contraint de demander asile - le jeu de mots prend ici tout son sens - au sein de l'institution psychiatrique.

§25 Si la vengeance, thème qui a été interrogé ci-dessus, prend sa source dans une histoire personnelle singulière, un autre risque de nature plus permanente affecte la quête d'objectivité qui doit être celle du juge : le risque des préjugés, à partir

desquels, que nous le voulions ou non, nous organisons notre rapport au monde et qui influencent, consciemment ou inconsciemment, notre perception des enjeux qui le traversent.

## Justice *versus* préjugés

§26 Afin d'aborder cette troisième tension, entre justice et préjugés, je m'arrête sur un film de procès français signé André Cayatte, *Justice est faite*<sup>64</sup>. Cette réalisation s'insère dans un « cycle judiciaire »<sup>65</sup> qu'a proposé, durant la première moitié des années 1950, ce réalisateur qui a aussi pour particularité d'être un ancien avocat, auquel on peut sans risquer de se tromper accorder le titre de maître du film de procès dans le paysage cinématographique français<sup>66</sup>.

§27 Au début des années 1950, une femme a, à sa demande, mis fin aux souffrances de son concubin qui était mourant. La cour d'assises la juge donc pour meurtre. Or, cette femme - Elsa Lundenstein - a pour particularités d'être étrangère, d'être une femme aux mœurs libres (elle a un amant) et d'être une intellectuelle (à l'apparence austère)<sup>67</sup>. En outre, elle perçoit avec le décès de son compagnon un important héritage, ce qui sème le doute concernant ses véritables intentions. Voici ce qui est dit à ce sujet durant la délibération du jury :

- Michel Caudron : Puis-je faire une observation ?
  
- Le président de la cour d'assises : Faites.
  
- Michel Caudron : On parle beaucoup de ces trente-cinq millions<sup>68</sup>. Attention. C'est réduire à une banale question d'intérêt une tragédie de la conscience.
  
  
- Jean-Luc Flavier : Monsieur touche la vérité.
  
- Michel Caudron : Certains jurés sont hypnotisés par cet héritage. Ils n'imaginent pas que l'acte de l'accusée puisse avoir une autre raison. Ainsi ils avouent que pour trente-cinq millions ils sont capables de tout...
  
- Gilbert de Montesson : C'est moi qui suis visé ?
  
- Michel Caudron : Naturellement.
  
- Félix Noblet : Votre récit de l'affaire, c'était... dégueulasse.
  
- Le président de la cour d'assises : Monsieur !
  
- Gilbert de Montesson : Si j'étais un client du *Roy Soleil*<sup>69</sup>, vous seriez plus poli.

- Le président de la cour d'assises : Monsieur de Montesson !
- Gilbert de Montesson : Monsieur le Président, je demeure calme. J'ai vécu, je ne suis pas un jobard et j'ai jugé selon ma conscience.
- Michel Caudron : Non. Madame Micoulin, qui est une honnête femme, a fait un effort pour juger objectivement. Vous c'est selon votre tempérament.
- Gilbert de Montesson : Je juge comme je peux et ce n'est pas à vous de faire mon procès. Ou bien attendez que j'aie tué quelqu'un.
- Le président de la cour d'assises : L'incident est clos. Monsieur Flavier...
- Théodore Andrieux : Alors, moi, je ne compte pas, moi ?
- Le président de la cour d'assises : Nous connaissons votre opinion...
- Théodore Andrieux : Et moi je n'ai pas droit de m'expliquer ? Pardon !

Ainsi, certains seraient aptes à juger et d'autres pas ; certains seraient déterminés, d'autres seraient autonomes ; certains jugeraient selon leur « conscience », d'autres selon leur « tempérament ». C'est un combat entre une vision démocratique de la justice et une vision plus aristocratique qui est ici mis en scène, opposition qui ne cesse de structurer les débats théoriques qui prennent pour objet la notion de jury populaire<sup>70</sup>.

Au moment de forger leur « intime conviction »<sup>71</sup> afin de déterminer la nature des intentions d'Elsa Lundenstein lorsqu'elle a mis fin aux jours de son compagnon (compassion ou appât du gain), au moment de fixer une peine adaptée aux actes posés par l'accusée (dans les limites fixées par la loi), les jurés sont inévitablement engagés dans une lutte contre un ensemble d'éléments extérieurs qui pourraient influencer leur jugement. Ce dernier, selon la lecture proposée par Cayatte, ne parvient jamais à s'extraire de la gangue des préjugés. Le propos du cinéaste est cependant trop démonstratif pour être convaincant. Comme le note Christian Guéry, « *Justice est faite* lie les faits-objets du procès à la vie des différents jurés de façon assez caricaturale »<sup>72</sup>. Ce qui est en tout cas certain, c'est que l'institution du jury ne sort pas glorifiée de cet exercice de démystification.

§28 Peut-être l'explication de ce manque de confiance à l'égard du jury doit-elle

être recherchée du côté de la culture juridique dans laquelle s'ancre le cinéma de Cayatte ? Si l'on compare la lecture de l'institution du jury proposée par ce dernier cinéaste à celle que met en avant Sidney Lumet dans *Le Verdict*, que j'ai analysé plus haut, on peut être amené à mesurer un écart qui sépare la France et les États-Unis, pays qui appartiennent à des cultures juridiques différentes : d'une part, la culture romano-canonique - qui approche avec méfiance l'institution du jury populaire ; d'autre part, la culture dite de *common law* - qui la valorise<sup>73</sup>.

§29 L'éloge du jury qui imprègne *Le Verdict* est également décelable, bien que suivant des modalités distinctes, dans d'autres réalisations de Lumet, en particulier dans le célèbre *Douze hommes en colère*<sup>74</sup>. Ce film offre l'occasion d'une réflexion sur deux forces opposées qui ne manquent pas de gouverner toute forme de délibération publique, y compris celle qui se tient dans le cadre d'un jury populaire<sup>75</sup>. D'une part, on peut identifier une *force d'inertie*, représentée par l'opinion que partagent initialement la majorité des membres du jury, qui refusent de mettre en cause la culpabilité de l'accusé, dès lors que cette dernière apparaît vraisemblable. D'autre part, une *force* que l'on pourrait qualifier de *critique*, représentée par le juré qu'incarne Henry Fonda - le juré n° 8 -, qui s'attache à faire vaciller les apparentes certitudes sur lesquelles le jury s'apprêtait à rendre son verdict.

Afin d'inciter ses collègues à effectuer ce travail de mise à distance des préjugés, le juré incarné par Henri Fonda mobilise la notion, bien connue en *common law*, de doute raisonnable (*reasonable doubt*). Cette expression est employée à plusieurs reprises dans le film ; elle fait même l'objet d'une explication assez approfondie de la part du juré n° 8 :

« Il est toujours difficile d'oublier ses préjugés dans ce genre de situation. Où qu'on les rencontre, les préjugés masquent toujours la vérité. Je ne sais pas où est la vérité. Je crois que personne ne le saura jamais. Neuf d'entre nous semblent croire l'accusé innocent. Mais nous misons sur des probabilités. Nous nous trompons peut-être. Cet homme est peut-être coupable, je n'en sais rien. Personne ne peut le savoir. Mais nous avons un doute raisonnable. C'est un principe inestimable de notre système. Aucun jury ne peut déclarer un homme coupable sans en être sûr. Nous ne comprenons pas que tous les trois, vous en soyez tellement sûrs ».

§30 Comme le reconnaît l'un des jurés dans une autre scène, juré qui semble pris dans les filets de la subtile maïeutique déployée par le juré n° 8<sup>76</sup>, la vérité judiciaire « n'est pas une vérité scientifique » ; c'est une vérité humaine, plurielle, construite au cours d'une délibération. D'un point de vue philosophique et même

phénoménologique, il est intéressant de noter le passage, dans *Douze hommes en colère*, du point de vue individuel au point de vue collectif que permet la délibération à huis clos du jury. Ce passage permet une mise en question des préjugés purement individuels des membres du jury et, partant, la construction progressive d'une vérité susceptible d'emporter l'adhésion de tous<sup>77</sup>.

§31 J'ai abordé dans les pages qui précèdent différents dangers auxquels la tâche de rendre justice doit faire face. Parmi ces dangers, le risque de la vengeance, je l'ai indiqué, prend sa source dans une histoire personnelle et dans le cœur de l'individu qui y est soumis. Les préjugés s'enracinent aussi dans une certaine vision du monde, dans une certaine subjectivité. La tentation de la cruauté, à laquelle je propose à présent de nous intéresser, si elle s'adosse elle aussi à des motivations intimes, a toutefois pour particularité de sélectionner ses victimes *au hasard*, si l'on peut dire, la figure du juge cruel renvoyant dès lors à une autre menace qui plane de façon permanente sur l'œuvre de justice : celle de l'arbitraire.

## Justice versus cruauté

§32 C'est à partir d'un autre film que j'en viens à une discussion de la tension entre justice et cruauté. Dans la riche filmographie d'Ingmar Bergman, on trouve en effet une tragédie tout à fait accomplie, dont le héros est un juge.

§33 *Le Rite*<sup>78</sup>, film coup de poing réalisé en 1969, en à peine neuf jours, destiné au départ à la télévision<sup>79</sup>, met en scène une petite troupe de comédiens dont le spectacle attire l'attention des autorités en raison de son caractère scandaleux. Un juge d'instruction, Ernst Abrahamsson (Erik Hell), mène l'enquête, reçoit les comédiens, les interroge, tout d'abord ensemble, ensuite séparément.

Cette troupe est composée de trois personnes : une femme et deux hommes qui forment une sorte de ménage à trois qui a des allures de triangle infernal : Thea Winkelmann (Ingrid Thulin) s'avère être une hystérique incontrôlable ; Hans Winkelmann (Gunnar Björnstrand) présente le visage du mari responsable et discret ; Sebastian Fischer (Anders Ek), enfin, celui de l'amant tourmenté et extravagant.

Les interrogatoires menés par le juge vont être l'occasion d'une lutte psychologique entre lui et les comédiens, qui aura pour effet de réveiller les angoisses de l'ensemble des personnages, et surtout celles du juge, qui s'avère un personnage refoulé, complexé et névrosé.

§34 La question du manque de distance du juge dans cette affaire est très tôt posée par Bergman, par exemple dans la scène du deuxième interrogatoire : le juge Abrahamsson a déjà longuement interrogé Sebastian Fischer sur divers aspects de son passé, sur ses antécédents judiciaires, sur son intimité<sup>80</sup>. Il lui pose alors une question en lien direct avec le « numéro » qu'on retrouve dans le spectacle, et sur lequel il enquête :

- Le juge Abrahamsson : Venons-en à la question principale. Ce « numéro », si j'ose dire, est de votre invention ?

- Sebastian Fischer : Invention ? Ce que vous pouvez être ridicule et prétentieux ! Avec votre curiosité de petit bourgeois sans aucun tact ! Votre manque d'éducation et de compassion. J'ai remarqué que vous n'étiez pas propre, M. Abrahamsson. Vous négligez votre hygiène intime. Sous votre après-rasage règne une odeur fétide de corps gras. Vous mettez une chemise propre tous les jours, mais je vois une marque noire au-dessus du col. Vos ongles ne sont pas très nets. Je vous méprise, votre zèle professionnel est parfaitement ridicule. Ça vous plaît de frayer avec trois artistes célèbres. D'avoir votre photo avec nous dans les journaux. Ça vous plaît de nous harceler de vos questions

humiliantes, sous prétexte de décence et de discrétion. Vous nous baissez le froc pour nous donner la fessée. Je vais exiger un juge qui soit à ma hauteur. Vous êtes incapable de comprendre ou de juger notre travail. Vous n'êtes qu'un imbécile. J'ai dit ce que je pensais. Enfermez-moi, pour outrage ou ce que vous voudrez.

Au-delà de la mise à mal de l'autorité du juge qui est ici mise en scène, on peut lire, en filigrane, la critique de Bergman à l'encontre de l'aspect médiocre, obtus, « petit-bourgeois » de l'exercice du jugement. Avec ce film, Bergman règle aussi ses comptes avec la censure, à laquelle il a été confronté au cours de sa carrière<sup>81</sup>.

§35 Les interrogatoires se poursuivent, dans des registres divers sur le plan psychologique, mais toujours extrêmement intenses, mettant également en scène le juge Abrahamsson non dans un rôle de victime, mais dans celui de tortionnaire, allant jusqu'à agresser sexuellement, dans son bureau, la jeune femme qu'il est chargé d'interroger. Ce viol constitue le point de rupture<sup>82</sup> mettant en lumière le caractère intenable de la position ambivalente dans laquelle le juge se trouve plongé, ce dernier devant se faire le censeur d'un spectacle - une sorte de jeu érotique irrigué de références mythologiques - auquel il souhaite par ailleurs ardemment prendre part<sup>83</sup>.

§36 Dans une scène finale ahurissante, le réalisateur pousse la tragédie du jugement jusqu'à sa conclusion logique, à savoir la mort du juge, seule manière pour lui de résoudre la profonde crise de son économie psychique qui a été provoquée par cette confrontation avec les comédiens. Dans cette scène, on peut observer les résistances qu'oppose le juge au grand danger qu'il pressent, au moment où les comédiens commencent devant lui l'exécution de la partie litigieuse de leur spectacle :

- Hans Winkelmann : Tout est silencieux. Encore plus silencieux. Encore plus. Le tambour retentit. Thea, s'il te plaît...

- Le juge Abrahamsson : non, d'abord, laissez-moi. Je dois vous dire quelque chose. Mon père voulait que je sois juriste. Comme lui et son père avant lui. Je n'ai pas eu le choix. On m'a assigné cette affaire par tirage au sort. Je ne fais que mon devoir. J'ai procédé avec une grande prudence. Je n'y peux rien si j'ai été poussé à bout. Je suis allé trop loin et vous ai demandé pardon. Vous me détestez peut-être. J'ai une étrange sensation de peur. Ce n'était peut-être pas de la curiosité mais je voulais voir la scène de près. Animé par un obscur désir de participer. C'était peut-être le désir inavoué de... Je ne sais pas. J'ai des supérieurs, des subordonnés. Je donne et reçois des ordres. Vous êtes libres,

mais je ne vous envie pas. C'est une atroce liberté. N'est-ce pas ? Je ne vous comprends pas. Je ne comprends pas vos motivations ni vos rapports. Je ne comprends pas mon rapport avec vous. Vous riez peut-être de moi. Ou pas... Non... J'imagine que vous êtes sérieux.

- Hans Winkelmann : On s'éloigne du sujet, non ?

- Sebastian Fischer : On dirait.

- Thea Winkelmann : Je suis d'accord.

- Le juge Abrahamsson : J'ai toujours eu peur. Mes premiers souvenirs sont liés à la peur.

Bergman, usant de gros plans et d'une vue en plongée sur les protagonistes, en particulier sur le juge, qui est durant toute cette scène agenouillé, s'attache à souligner le désespoir de ce dernier, qui se traduit à travers sa posture, les expressions de son visage, la lumière qui semble quitter peu à peu l'ancre de son regard. La caméra agit tantôt comme une loupe, tantôt comme un instrument chirurgical tranchant dans le vif des sentiments et des rapports humains. Notons aussi que Bergman manie avec brio l'art de la caricature, en faisant du juge un simple maillon dans une chaîne de commandement quasi militaire. Plus généralement, on assiste ici à la confession du juge<sup>84</sup> qui a pour effet non de soulager sa conscience, mais de le plonger dans des conflits d'interprétation apparemment insolubles, qui renforcent encore son sentiment d'isolement.

Avant de succomber, le juge dira encore, dans un dernier accès de sincérité : « J'admets qu'il y a une sorte de cruauté dans ma profession. Réprimander, humilier, juger et enquêter ». Il met ainsi en évidence le *désir de cruauté* inhérent, selon lui, à la mission de juger.

§37 Ces dernières paroles du juge entrent en résonance avec une autre scène du film : alors qu'il dialogue avec l'élément le plus rationnel de la troupe de comédiens, à savoir Hans Winkelmann, le mari de Thea, qui lui demande instamment de ne pas interroger celle-ci, le juge refuse. Il indique qu'il devra procéder aux interrogatoires, comme prévu, posant en outre à Hans des questions embarrassantes au nom de prétendues nécessités d'ordre légal<sup>85</sup>.

§38 Le jugement humain, sous le regard de Bergman, a quelque chose de véritablement effrayant, d'angoissant<sup>86</sup>. Il semble que le cinéaste nous propose en réalité, dans *Le Rite*, une méditation sur la faute la plus élémentaire qui est mise

en scène depuis la naissance de la tragédie : celle d'exister, celle d'être né. On songe ici à la rencontre légendaire entre Silène et le roi Midas, telle que la rapporte notamment Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* :

« Une antique légende rapporte que le roi Midas avait longtemps battu les bois, mais en vain, à la recherche du sage Silène, le compagnon de Dionysos. Quand enfin celui-ci tombe entre ses mains, le roi lui demande quel est pour l'homme ce qu'il y a de plus désirable, le bien suprême. Roide et figé, le démon se tait ; jusqu'à ce que, pressé par le roi, il finisse par lâcher ces mots en éclatant d'un rire strident : "Misérable race d'éphémères, enfants du hasard et de la peine, pourquoi m'obliger à te dire ce que tu as le moins intérêt à entendre ? Le bien suprême, il t'est absolument inaccessible : c'est de ne pas être né, de ne pas être, de n'être rien. En revanche le second des biens, il est pour toi - et c'est de mourir sous peu" »<sup>87</sup>.

§39 À titre conclusif, je peux indiquer que ce parcours à travers diverses représentations d'une figure du juge tragique au cinéma m'a permis de mettre en évidence des tensions qui affectent l'œuvre de justice et ne cessent de la mettre en danger : le formalisme de la loi, le caractère faillible du jugement, la vengeance, les préjugés ou encore la cruauté.

Diverses manifestations particulières d'une figure plus générale de juge tragique ont ainsi pu être dévoilées : un justicier, dans *La Nuit des juges*, un misanthrope<sup>88</sup> doublé d'un délinquant dans *Trois couleurs Rouge*, un névrosé voire un « sadique »<sup>89</sup> dans *Le Rite*.

Le cinéma nous offre ainsi différentes manières de penser et d'illustrer, de façon stimulante, l'idée d'une responsabilité accablante inhérente au jugement humain, en mettant en avant des thèmes et des dilemmes auxquels une approche purement théorique et abstraite ne nous donne que difficilement accès. Ce faisant, il éclaire d'un jour nouveau la dimension tragique du jugement humain, inhérente à la responsabilité qui est celle du juge en général et du juge professionnel et du juré en particulier.

Le fait que les juges soient dépeints, dans les œuvres que j'ai mobilisées, aussi bien dans leur vie privée que dans leur vie professionnelle<sup>90</sup>, illustre bien la tendance de l'activité de juger à déborder le seul cadre de son exercice institutionnel, à marquer de son sceau l'existence entière de l'individu qui juge.

§40 Cette idée ressort magistralement d'un grand classique du genre films de procès, *Jugement à Nuremberg*<sup>91</sup>, de Stanley Kramer, film qui traite d'un procès

s'étant tenu à Nuremberg en 1947 visant à établir la responsabilité des juges allemands ayant mis en œuvre les lois adoptées par le régime national-socialiste, entre 1933 et 1945. Sur l'une des affiches ayant accompagné la sortie de ce film, se détachent sur un fond noir différents visages, dont celui du juge Haywood, incarné par Spencer Tracy. Ce dernier occupe une position de « surplomb relative » par rapport aux autres protagonistes du procès, le procureur, l'avocat de la défense, le principal accusé, certains témoins. Tous regardent, avec une affliction plus au moins prononcée, dans la même direction. Tous semblent affectés par le rôle qui est le leur. Ce spectacle évoque la responsabilité qui est celle du juge Haywood, à qui il revient de juger les crimes nazis et même - notons le paradoxe - juger les juges nazis. Ce dernier ne dispose pas d'une vision plus « pure » ou plus « objective » de la situation que les autres participants à ce procès hors du commun.

Là réside la tragédie du jugement : juger d'autres êtres humains, en tant qu'être humain, en ne cessant d'appartenir à la communauté et à la condition humaine, cette appartenance rendant le jugement à la fois impossible et nécessaire. On aboutit ainsi à une sorte de paradoxe, qu'on pourrait nommer le *paradoxe du jugement*, qui s'énonce comme suit : la tâche de juger autrui semble trop lourde pour être endossée par les simples mortels que nous sommes ; et pourtant, il faut y faire face, on ne peut s'y soustraire, en tout cas si l'on souhaite conférer un sens aux événements du monde et rendre ce dernier vivable.

§41 Cette idée, qui est au centre des œuvres que j'ai analysées, a aussi été exprimée de manière poétique et puissante par Jean Cocteau dans son film *Le Testament d'Orphée*<sup>92</sup>. Alors que Cocteau, jouant son propre rôle, craint que son comportement ne nuise à ses personnages - qui viennent de le juger longuement -, l'un d'entre eux lui affirme alors : « Nous ne pouvons être condamnés à pire ». Cocteau demande : « À quoi donc vous avait-on condamnés ? »<sup>93</sup>. Il lui est répondu : « À juger les autres, à être des juges »<sup>94</sup>.

Si l'on voulait aborder ce problème de façon plus positive, on pourrait conclure que le sens profond du juste et du bon jugement réside dans une acceptation des limites inhérentes à la condition humaine. Le bon jugement serait alors celui qui assume la part tragique de la condition humaine, qui ne se réfugie pas derrière le mythe d'une justice parfaite, rationnelle et incontestable, qui assume le caractère toujours fragile, toujours incertain, toujours recommencé de l'œuvre de justice.

---

1. Sherwin R. K., « Law's Enchantment: The Cinematic Jurisprudence of Krzysztof Kieslowski », in Freeman M. D. A. (éd.), *Law and Popular Culture*, Oxford University Press, 2005, pp. 87-108, p. 91. ↵

2. Escola M., « introduction », in Escola M., *Le Tragique*, textes choisis et présentés par Escola M., Paris, GF Flammarion, Coll. Corpus/Lettres, 2002, p. 12 ; Debuyst Ch., Digneffe Fr., Kaminski D. et Parent C., *Essais sur le tragique et la rationalité pénale*, Bruxelles, De Boeck, Coll. Perspectives criminologiques, 2002, p. 7. ←
3. Schelling Fr.-W., *Philosophie de l'art*, trad. Sulzer C. et Pernet A., Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999, p. 350. ←
4. Ricœur P., « Sur le tragique », in *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, Coll. Points essais, pp. 187-209, pp. 202 et s. ←
5. Voy. notamment Walfard A., « Justice et passions tragiques. Lectures d'Aristote aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », in *Poétique*, Vol. 155, n° 3, 2008, p. 259-281 ; Escola M., *Le Tragique*, op. cit., *Vade-mecum*, V° « Faute », p. 236. ←
6. Schelling Fr.-W., *Philosophie de l'art*, op. cit., p. 351. ←
7. *Ibid.*, p. 351 et s. ←
8. On dira ainsi du héros tragique qu'il est « à la fois coupable et innocent », Escola M., *Le Tragique*, op. cit., *Vade-mecum*, V° « Faute », p. 236. ←
9. Garapon A., *Bien Juger. Essai sur le rituel judiciaire*, op. cit., p. 186. ←
10. « En représentant la pitié et la terreur, [la tragédie] réalise une épuration de ce genre d'émotions » : Aristote, *Poétique*, ch. 6, 49 b, cité par Escola M., *Le tragique*, op. cit., p. 227. ←
11. Soulier G., « Le théâtre et le procès », in *Droit et Société*, Vol. 17/18, 1991, pp. 9-26 ; Garapon A., *Bien Juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 1997 ; Moor P., « Le droit comme mise en scène », in *Revue européenne des sciences sociales*, Vol. 113, 1999, pp. 129-147 ; Flückiger A., « L'acteur et le droit : du comédien au stratège », in *Revue européenne des sciences sociales*, Vol. 39, n° 121, 2001, pp. 41 à 53 ; Osiel M., *Juger les crimes de masse. La mémoire collective et le droit*, trad. Fidel J.-L., préf. Garapon A., Paris, Seuil, Coll. La couleur des idées, 2006, pp. 108 et s. ; Biet Ch. et Schifano L. (dir.), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma*, Nanterre, Université Paris X, 2003 ; Flores-Lonjou M. et Miniato L., « Le procès dans le cinéma français », in Mastor W. et Miniato L. (dir.), *Les figures du procès au-delà des frontières*, Paris, Dalloz, 2014, pp. 105-135, pp. 110 et s. ←
12. Garapon A., *Le Gardien des promesses. Justice et démocratie*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 68. ←
13. Garapon A., *Bien Juger. Essai sur le rituel judiciaire*, op. cit., p. 64 ; Arendt H., « Eichmann à Jérusalem », in *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Bouretz P. (dir.), traductions entièrement révisées, trad. Guérin A. et Brudny-de Launay M.-I., révision Leibovici M., Paris, Gallimard, Coll. Quarto, 2002, p. 1026 : « Seul celui qui a agi a sa place au centre d'un procès - et il ressemble, à cet égard, au héros de la pièce - et s'il souffre, il doit souffrir pour ce qu'il a fait, et non pour les souffrances dont il est la cause chez les autres ». ←
14. Question écrite n° 5-10244 de M. Guido De Padt, posée le 25 octobre 2013. ←
15. *The Star Chamber*, Peter Hyams, États-Unis, 1983. ←
16. Greenfield S., Osborn G. et Robson P., *Film and the Law. The Cinema of Justice*, Oxford & Portland (Oregon), Hart Publishing, 2010, pp. 124 et s. ←
17. Vande Zande D. L., « Coercive Power and the Demise of the Star Chamber », in *The American Journal of Legal History*, Vol. 50, n° 3, 2008-2010, pp. 326-349 ; Dayez Br., *Justice et cinéma. Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, Louvain-la-Neuve, Anthemis, 2007, p. 72. ←
18. Garapon A., *Bien Juger. Essai sur le rituel judiciaire*, op. cit., p. 20. ←
19. Un cinéma que l'on peut qualifier de tragique, sur le plan esthétique, inclut des œuvres sombres, baignant dans des ambiances lugubres, véhiculant dans le chef du spectateur le sentiment d'une « inquiétante étrangeté ». Ces œuvres présentent bien entendu, sur le plan diégétique, des caractéristiques tragiques telles que je les ai définies au début de cette étude, ces dernières étant soulignées par des éléments plus formels (photographie, cadrage, musique, jeu des acteurs, etc.) ; voy. Debêche A., *Approche théorique et didactique de la représentation du tragique au cinéma*, mémoire en arts du spectacle défendu à l'Université libre de Bruxelles, 2008. ←

20. Sur ce thème, on consultera notamment Meyer M., *Le comique et le tragique*, Paris, PUF, Coll. Quadrige Essais Débats, pp. 49-50. ←
21. *The Verdict*, Sidney Lumet, États-Unis, 1982. ←
22. Accusation de manipulation de jurés, qui était en réalité le fait d'un des dirigeants du grand cabinet d'avocats dans lequel il travaillait alors. Frank Galvin fait alors de la prison et frôle la radiation du barreau. Il n'échappe à ces conséquences judiciaires et disciplinaires qu'en acceptant d'avouer la faute qu'il n'a pas commise. ←
23. Asimow M. et Mader S., *Law and Popular Culture. A Course Book*, 2e éd., New York, Peter Lang Publishing, 2013, pp. 81 et s. ←
24. *Ibid.*, pp. 73 et s. ; Robson P., « The justice films of Sidney Lumet », in Greenfield S. et Osborn G. (eds), *Readings in Law and Popular Culture*, Abingdon/New York, Routledge, Coll. Studies in Law, Society and Popular Culture, 2006, pp. 185-200, p. 191. ←
25. Un héros qui correspond en outre au prototype du protagoniste mis au centre d'un film hollywoodien de facture classique : un personnage qui se fixe un objectif à atteindre et qui rencontre un certain nombre d'obstacles dans la poursuite de ce dessein (son alcoolisme, les manigances dont se rend coupable l'avocat de la partie adverse, l'hostilité dont il est l'objet de la part du juge, etc.) : Asimow M. et Mader S., *Law and Popular Culture. A Course Book*, 2e éd., New York, Peter Lang Publishing, 2013, pp. 78 et s. ←
26. Outre son caractère antipathique, qui est manifeste durant l'ensemble du film, de nombreuses scènes dépeignent le juge sous un mauvais jour : il insiste lourdement pour qu'une transaction puisse intervenir dans cette affaire, souhaitant éviter le procès ; il fait part à Galvin, très ouvertement, de son inimitié ; il refuse de manière véhémement qu'une preuve accablante de la culpabilité d'un des médécins accusés soit versée au dossier ; voy. Dayez Br., *Justice et cinéma. Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, op. cit., p. 93 ; Asimow M. et Mader S., *Law and Popular Culture. A Course Book*, op. cit., pp. 71. ←
27. Allard J., Garapon A. et Gros Fr., *Les vertus du juge*, Paris, Dalloz, 2008, pp. 31 et s. ←
28. Dayez Br., *Justice et cinéma. Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, op. cit., p. 92. ←
29. *Trois couleurs rouge*, Krzysztof Kieślowski, France, Suisse, Pologne, 1994. ←
30. Sherwin R. K., « Law's Enchantment: The Cinematic Jurisprudence of Krzysztof Kieślowski », *loc. cit.*, pp. 94 et 96. ←
31. Une conversation entre deux hommes, par exemple, qui sont des amants clandestins, comme on le comprend rapidement. L'un des amants est marié et a des enfants ; il ne souhaite pas que son partenaire le contacte au domicile conjugal ; leur conversation téléphonique est donc placée sous le signe d'une tension évidente. ←
32. Amanecer Fr., « Prospero et le vieux juge. À propos de "Rouge" de Krzysztof Kieślowski », in *Positif*, Vol. 548, pp. 64-69, p. 66. ←
33. Peck A., « *Trois couleurs bleu/blanc/rouge*. Une trilogie européenne », in Estève M., Biró Y. et al., *Krzysztof Kieślowski*, Paris, Lettres Modernes, Coll. Études cinématographiques (n° 203-210), 1994, pp. 147-162, p. 156. ←
34. Sherwin R. K., « Law's Enchantment: The Cinematic Jurisprudence of Krzysztof Kieślowski », *op. cit.*, p. 98. ←
35. *Ibid.*, p. 99. ←
36. Bourguignon Th., « Note sur *Trois couleurs rouge*. Le fil rouge de la destinée », in Estève M., Biró Y. et al., *Krzysztof Kieślowski*, op. cit., pp. 141-145, p. 144 ; comp. avec Andrew G., *The « Three Colours » Trilogy*, London, British Film Institute publishing, 2005, pp. 60-61. ←
37. Coates P., *The Red and the White: the Cinema of People's Poland*, London/New York, Wallflower Press, 2005, p. 193. ←
38. Après la rencontre de Valentine, le juge se dénoncera et sera jugé pour ce comportement. Il rédigera des lettres adressées à ses voisins, ce qui démontre le caractère déterminant de la rencontre avec Valentine, qui fait rupture, insufflant dans la vie du vieux juge une énergie nouvelle, permettant à ce dernier de s'insérer dans le réseau des relations humaines ; voy. Sherwin R. K., « Law's Enchantment: The Cinematic Jurisprudence of Krzysztof Kieślowski », *op. cit.*, p. 100. ←

39. Ost Fr., « Venger, pardonner ou juger ? Variations littéraires », in *Dire le droit, Faire justice*, 2e éd., Bruxelles, Bruylant, Coll. Penser le droit, 2012, pp. 203-217, p. 211. ←
40. Dürrenmatt Fr., *La Panne. Une histoire encore possible*, trad. Guerne A., Paris, Albin Michel, 1958. ←
41. *La plus belle soirée de ma vie (La Più bella serata della mia vita)*, Italie, 1972. ←
42. Sherwin R. K., « Law's Enchantment: The Cinematic Jurisprudence of Krzysztof Kiesłowski », *op. cit.*, pp. 12-13. ←
43. Auguste a pris connaissance de façon accidentelle de la réponse à la question posée à l'examen : ayant fait tomber son code, celui-ci s'est ouvert sur cette page, précisément, par le fruit du hasard (ou du destin, l'intrication entre hasard et destin étant l'un des thèmes de prédilection de Kiesłowski à travers toute sa filmographie). ←
44. Yacavone D., « Space, theme, and movement in *Trois couleurs: Rouge* », in *Studies in French Cinema*, Vol. 6, n° 2, 2006, p. 83-94, p. 85. ←
45. Amanecer Fr., « Prospero et le vieux juge. À propos de "Rouge" de Krzysztof Kiesłowski », *op. cit.*, p. 67. ←
46. Garbarz Fr., « *Trois couleurs blanc*. Inégalité sociale et égalité en amour », in Estève M., Biró Y. et al., *Krzysztof Kiesłowski*, *op. cit.*, pp. 129-139, p. 129. ←
47. *Trois couleurs bleu*, Krzysztof Kiesłowski, France, Suisse, Pologne, 1993. ←
48. *Trois couleurs blanc*, Krzysztof Kiesłowski, France, Suisse, Pologne, 1994. ←
49. Bourguignon Th., « Note sur *Trois couleurs rouge*. Le fil rouge de la destinée », *op. cit.*, p. 144. ←
50. Andrew G., *The « Three Colours » Trilogy*, *op. cit.*, pp. 60-61. ←
51. Bourguignon Th., « Note sur *Trois couleurs rouge*. Le fil rouge de la destinée », *op. cit.*, p. 141. ←
52. Amanecer Fr., « Prospero et le vieux juge. À propos de "Rouge" de Krzysztof Kiesłowski », *op. cit.*, p. 69. ←
53. Sherwin R. K., « Law's Enchantment: The Cinematic Jurisprudence of Krzysztof Kiesłowski », *op. cit.* ←
54. Coates P., *The Red and the White: the Cinema of People's Poland*, *op. cit.*, p. 193. ←
55. *Bez końca*, Pologne, 1985. ←
56. *Krótki film o zabijaniu*, Pologne, 1988. ←
57. Estève M., « *Tu ne tueras point*. Le visage du meurtre », in M. Estève, Y. Biró et al., *Krzysztof Kiesłowski*, *op. cit.*, pp. 31-37, p. 32. ←
58. *Ibid.*, p. 35. ←
59. *Ibid.*, p. 32. ←
60. Ricœur P., « L'acte de juger », in *Le juste*, t. I, Paris, Esprit, 1995, p. 185-192, p. 190 ; « Sanction, réhabilitation, pardon », in *Le juste*, t. I, *op. cit.*, pp. 193-208, p. 194. ←
61. *Le Septième juré*, Georges Lautner, France, 1962. Ce film est adapté d'un roman de Francis Didelot : *Le Septième Juré*, Paris, Fayard, 1958 ; réédition, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Coll. Le Club des Masques, 1971. Cette intrigue, quelque peu modifiée, a été plus récemment reprise dans un téléfilm à succès : *Le Septième juré*, Edouard Niermans, France, 2007. ←
62. Garapon A., *Le gardien des promesses. Justice et démocratie*, *op. cit.*, p. 68. ←
63. Dayez Br., *Justice et cinéma. Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, *op. cit.*, p. 119. ←
64. *Justice est faite*, André Cayatte, France, 1950. ←

65. « Le cinéma selon Cayatte. Entretien inédit », in Braucourt G., *André Cayatte*, Paris, Seghers, 1969, pp. 58-125, pp. 69, 70 et 74. Les autres composantes de ce cycle sont *Nous sommes tous des assassins* (1952), *Avant le déluge* (1954) et *Le Dossier noir* (1955). D'autres réalisations judiciaires d'André Cayatte, plus tardives, pourraient être ajoutées à cette liste, en particulier *Le Glaive et la Balance* (1963) et *Verdict* (1974). ←
66. de Luget A. et Flores-Lonjou M., « Le huis clos judiciaire au cinéma : un défi cinématographique », in de Luget A. et Flores-Lonjou M. (dir.), *Le huis clos judiciaire au cinéma*, Paris, Éd. Geste, 2010, 11-31, p. 22. ←
67. Guéry Ch., *Justices à l'écran*, Paris, PUF, Coll. Questions judiciaires, 2007, p. 45. ←
68. Montant, exprimé en francs français de l'époque (qu'on qualifiera d'« anciens francs » par la suite), qui correspond à l'héritage perçu par Elsa Lundenstein suite au décès de son compagnon. ←
69. Félix Noblet est en effet serveur dans un restaurant nommé *Le Roy soleil*. ←
70. Voy. par ex. *Quel avenir pour le jury populaire en Belgique*, Bruxelles, Bruylant, 1995 ; Saint-Pierre Fr., *Au nom du peuple français. Jury populaire ou juges professionnels ?*, Paris, Odile Jacob, 2013. ←
71. Pour une comparaison entre les notions d'intime conviction, en droit français, et celle de doute raisonnable, en droit américain, à partir d'illustrations cinématographiques, voy. Guéry Ch., *Justices à l'écran, op. cit.*, pp. 53 et s. ←
72. *Ibid.*, p. 62 ; voy. aussi Dayez Br., *Justice et cinéma. Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art, op. cit.*, p. 80-82. ←
73. S'agissant d'une comparaison entre ces deux cultures juridiques, deux ouvrages de référence doivent être ici mentionnés : Garapon A. et Papadopoulos I., *Juger en Amérique et en France*, Paris, Odile Jacob, 2003 ; Jacob R., *La grâce des juges. L'institution judiciaire et le sacré en Occident*, Paris, PUF, 2014. ←
74. *12 Angry Men*, Sidney Lumet, États-Unis, 1957. ←
75. Même si cette dimension est souvent oblitérée dans les discussions qui le concernent, le jury constitue en effet un forum public et, à ce titre, un lieu potentiel de déploiement de la liberté publique des citoyens. C'est ce qu'avait bien compris Tocqueville qui affirme, dans *De la Démocratie en Amérique* : « Je ne sais si le jury est utile à ceux qui ont des procès, mais je suis sûr qu'il est très utile à ceux qui les jugent. Je le regarde comme l'un des moyens les plus efficaces dont puisse se servir la société pour l'éducation du peuple » : *De la démocratie en Amérique*, t. I, préf. Furet Fr., Paris, Flammarion, Coll. GF Flammarion, 1981, p. 376 ; voy. aussi, dans le même sens, Arendt H., « Pensée et action », in *Édifier un monde. Interventions 1971-1975*, trad. Köller M. et Séglard D., Paris, Seuil, Coll. Traces écrites, 2007, pp. 83-130, pp. 104-105. ←
76. Heurtebise J.-Y., « Sidney Lumet ou le dialogue socratique au cinéma », *Sens public*, colloque « Philosophies du cinéma politique » du 26 novembre 2007, mis en ligne le 5 mai 2008, consulté le 1er janvier 2018 in [[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=555](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=555)]. ←
77. Afin qu'une déclaration de culpabilité puisse intervenir, la règle de l'unanimité est en effet en principe requise aux États-Unis : Liddell E., « Représentativité et impartialité aux États-Unis. L'exemple de la sélection des jurys de procès », *Revue de recherche en civilisation américaine* 2009, pp. 1-16, p. 3, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://rca.revues.org/255>]. ←
78. *Le Rite*, Ingmar Bergman, Suède, 1969. ←
79. Vermilye J., *Ingmar Bergman. His life and films*, Jefferson (Caroline du Nord) et Londres, McFarland, 2002, p. 131. Cette courte période de tournage avait été précédée par un mois de répétitions. ←
80. Sur ses origines familiales, sur sa situation maritale, sur ses antécédents judiciaires : Sebastian Fischer a en effet par le passé été inculpé pour meurtre, blessant mortellement à l'arme blanche l'un de ses amis l'ayant, affirme-t-il, attaqué alors qu'il avait trop bu. Le juge Abrahamsson demande alors : « Pourquoi avoir donné quatre coups de couteau à votre ami ? Il est mort au premier coup », question à laquelle Fischer répond au moyen d'une autre question : « Quel rapport avec notre affaire ? ». Le juge indique : « Je suis curieux ». Fischer finit par tenter d'expliquer son geste. L'entretien se poursuit dans le même registre, extrêmement tendu, sans que le rapport des questions posées par le juge avec l'affaire du spectacle licencieux n'apparaisse clairement. ←
81. Garnemark R., « Ingmar Bergman, maternidad y Franquismo : Traducción y censura de *En el umbral de la vida* », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, Vol. 57, n° 2, 2012, pp. 310-324 ; une traduction en français de cet article a été publiée : « Ingmar Bergman, maternité et franquisme : traduction et censure de *Au seuil de la vie* », trad. Diu N. et Guyon M.-Ch., in *L'Écran traduit*, Vol. 2, 2013, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://ataa.fr/revue/wp-content/uploads/2013/10/ET-02-Bergman.pdf>]. ←

82. Bergman indique lui-même que le juge se trouve, à cet instant, impliqué de façon irréversible et impardonnable dans cette situation : Björkman St., Manns T. et Sima J., *Bergman on Bergman. Interviews with Ingmar Bergman*, New York, Simon & Schuster, 1973, p. 242. ←
83. Törnqvist E., « A Life in the Theater: Intertextuality in Ingmar Bergman's "Efter repetitionen" », in *Scandinavian Studies*, Vol. 73, n° 1, 2001, pp. 25-42, pp. 37-38. ←
84. Cette scène entre en résonance avec la confession du juge, bien réelle celle-là, dans laquelle le rôle du prêtre est joué par Bergman lui-même. La référence au *Septième sceau* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, Suède, 1957) a été revendiquée par Bergman lui-même : Björkman St., Manns T. et Sima J., *Bergman on Bergman. Interviews with Ingmar Bergman, op. cit.*, pp. 242-243. ←
85. Björkman St., Manns T. et Sima J., *Bergman on Bergman. Interviews with Ingmar Bergman, op. cit.*, p. 242. ←
86. Moor P., *Pour une théorie micropolitique du droit*, Paris, PUF, Coll. Les voies du droit, 2005, p. 247. ←
87. Nietzsche Fr., *La naissance de la tragédie ou Hellénité et Pessimisme et Essai d'autocritique*, trad. Haar M., Lacoue-Labarthe P. et Nancy J.-L., Paris, Gallimard, Collection « Folio essais », 2008, p. 36. ←
88. Et même un « misanthrope voyeur et peut-être voyant », comme le note François Amanecer : « Prospero et le vieux juge. À propos de "Rouge" de Krzysztof Kieslowski », *op. cit.*, p. 68. ←
89. Vermilye J., *Ingmar Bergman: his life and films, op. cit.*, p. 131. ←
90. *Le Rite* de Bergman ne donne certes pas accès à la vie privée du juge, mais bien à sa vie intime, et ce d'une manière particulièrement vertigineuse. ←
91. *Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, États-Unis, 1961. ←
92. *Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi !*, Jean Cocteau, France, 1960 ; voy. Flores-Lonjou M. et Miniato L., « Le procès dans le cinéma français », *op. cit.*, p. 112 ; El Gharbie R., « L'invisible... Dans le cinéma de Jean Cocteau », in *Entrelacs*, Vol. 8, 2011, pp. 1-9, pp. 4-5, consulté le 1er janvier 2018 in [<http://entrelacs.revues.org/226>]. ←
93. Cocteau semble ici renverser la thèse de Sartre dans *Huis-clos*, pour qui l'enfer provient de la dépendance vis-vis du jugement d'autrui, non du fait de devoir juger autrui. ←
94. La même idée est exprimée, de façon plus ironique, par Claude Brasseur, lorsqu'il lance à Bourvil, dans *Les Bonnes causes* : « je ne vous permets pas de me juger, Monsieur le juge ! » : *Les Bonnes causes*, Christian-Jacque, France, 1963. ←