

## L'image d'un juge « sans visage »

Par Diana Villegas, Esteban Zúñiga Domínguez  
e-legal, Volume n°1

Pour citer l'article :

Diana Villegas, Esteban Zúñiga Domínguez, « L'image d'un juge « sans visage » », 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/l-image-d-un-juge-sans-visage>

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



Le texte présente l'expérience de réalisation d'un film documentaire sur la relation justice, droit et pouvoir mafieux : *Desde el otro lado (À la frontière)*. Ce court-métrage documentaire, associé à un travail de recherche doctorale « L'ordre juridique mafieux » (2016), illustre le système de justice spécialisée créée à l'époque du Cartel de Medellín. Les juges appartenant à cette juridiction ont été connus sous le nom de juges « sans visage » à cause des impératifs de sécurité et de protection sous lesquels ces juges devaient rendre justice. Ils sont l'un des personnages qui inspirent le film, et ce texte expose ainsi les spécificités et l'intérêt justifiant l'enregistrement filmique de cette figure judiciaire parmi d'autres acteurs qui font l'objet du film. Le texte aborde également les choix techniques et narratifs qui furent nécessaires pour réaliser un documentaire juridique.

§1 Les représentations de la justice proposées par le cinéma américain, avec des juges tirés à quatre épingles, dans des lieux toujours propres et organisés, sont bien différentes de la réalité de la justice sud-américaine, en particulier de l'état de la justice colombienne des années 1980. La justice mise en scène dans les films, rendue en robe et riche en argumentation orale, n'a rien à voir avec celle rendue à l'époque du Cartel à Medellín.

Lorsque le Cartel, sous la direction de son chef, Pablo Escobar, colonisait les marchés internationaux du commerce de stupéfiants et contrôlait la ville de Medellín et ses quartiers populaires, l'État colombien et sa justice étaient particulièrement démunis pour s'attaquer à cette organisation du trafic. Les magistrats pris aux pièges entre l'obligation de rendre justice et les menaces venant du Cartel seront amenés à exercer leur métier en utilisant des mesures de protection de leurs identités tels que l'entretien des prévenus à travers des glaces sans tain, l'usage de numéros remplaçant leurs signatures ou des appareils modificateurs de voix. Alors qu'à l'époque les juges tapaient encore eux-mêmes leurs décisions à la machine à écrire, ces moyens sont mis en œuvre pour assurer leur protection de potentielles attaques de la part de l'organisation criminelle<sup>1</sup>.

§2 Ces dispositifs de protection d'identité font partie d'une réforme du modèle

judiciaire pénal connue sous l'appellation de justice « sans visage »<sup>2</sup>. Les magistrats qui siégeaient au sein de cette juridiction spécialisée étaient compétents pour les infractions commises par des organisations criminelles à des fins terroristes et pour le commerce de stupéfiants<sup>3</sup>. Ils portaient le nom de juges « sans visage ».

§3 Le court-métrage documentaire *Desde el otro lado* – en français, *À la frontière* – propose de revenir sur la justice étatique de cette époque, et de mettre en images cette justice « sans visage ». Fruit d'un travail de terrain mené dans le cadre d'une thèse de doctorat<sup>4</sup>, ce documentaire confronte cette justice institutionnelle à l'ordre mafieux qui lui faisait alors concurrence en imposant ses propres codes, normes et arbitrages. Le documentaire donne ainsi la parole à la fois à ces juges « sans visage » et aux habitants de la ville de Medellín, révélant leurs discours et perceptions de la justice et du droit<sup>5</sup>.

Le film participe d'une démarche de documentation du droit et s'attache à explorer l'image d'un juge *a priori* sans image. Le film dresse ainsi un portrait du droit étatique placé dans un contexte particulier. Il dévoile également les contrastes d'un pluralisme juridique et les absences de la justice étatique.

§4 L'image des juges « sans visage » soulève également des questionnements sur les choix techniques et disciplinaires qui motivent l'illustration du droit représenté dans la réalité, notamment lorsque le droit étatique se retrouve concurrencé par un ordre illégal et violent qui l'oblige à devenir invisible pour être efficace. L'image des juges « sans visage » amène à s'interroger sur la façon de documenter ces contrastes entre divers ordres normatifs antagoniques<sup>6</sup>, en prenant en compte les discours et les représentations du droit et de la justice des acteurs sociaux eux-mêmes. En outre, étant donné que le film développe des idées et des concepts à partir de données recueillies lors d'une recherche doctorale, il permet de réfléchir au format d'écriture en tant qu'outil de restitution de la recherche et de la connaissance juridique. *À la frontière* est donc un film documentaire qui expose et s'interroge sur les frontières du droit en tant que réalité ontologique, épistémologique et méthodologique.

§5 Dans cet article, nous nous efforcerons de présenter l'expérience de réalisation d'un film documentaire porteur d'une idée bien précise sur la relation entre justice, droit et pouvoir mafieux. Nous n'entendons pas procéder ici à une restitution complète du contenu du film et invitons le lecteur à le visionner, dès lors qu'il est à la base de notre travail d'écriture<sup>7</sup>. Nous nous attacherons dans un premier temps à expliquer nos choix de réalisation pour mettre en lumière l'image du juge « sans visage » au sein d'une réalité où il existe une claire juxtaposition des justices. Dans un second temps, nous abordons les choix méthodologiques liés à l'écriture du droit et de la justice à partir de l'image des juges « sans visage ».

## Le choix de l'image d'un juge « sans visage »

§6 Il est aisé de représenter la justice lorsqu'elle pensée et vécue de façon coercitive. Le juge est sans doute l'une des images visibles du droit et de la justice qui reflète le plus la force du droit. Lorsque le juge est volontairement dissimulé, lorsque des empreintes digitales ou des codes chiffrés font office de signature sur les décisions, sa représentation devient difficile.

Lors de la réalisation du film, le statut de l'image du juge « sans visage » a été exploré sous l'angle de cette difficulté de représentation en recherchant l'exploitation de cette image par d'autres recours matériels comme la voix. Finalement, pour restituer l'image d'un juge dépourvu d'image, des choix ont dû être faits. Il est important de les expliquer, car ils permettent de recréer le statut d'une figure judiciaire qui est matériellement sans image et qui se trouve concurrencée par le pouvoir d'un ordre mafieux tel que celui du Cartel. Le film, à travers ces choix, tente de mettre en lumière la figure d'un juge au sein d'une justice étatique masquée, figure présente malgré son manque de légitimité et son inefficacité.

## Le statut de l'image d'un juge « sans visage »

§7 Le terme « sans visage », adoubé par la presse et certains juristes, rend compte de la nature de cette justice qui reste dans l'imaginaire populaire comme une manifestation du système judiciaire de l'époque pour combattre le pouvoir mafieux. Cet imaginaire n'est néanmoins pas conforté par le cinéma. Très concentré sur les acteurs illégaux, le peu de productions colombiennes qui illustrent la réalité de l'époque représente facilement les sicaires<sup>8</sup>, les mafieux<sup>9</sup> et la corruption politique<sup>10</sup>, mais éprouve des difficultés à dresser le portrait, à donner un visage, justement, au système judiciaire colombien à l'époque du Cartel. Longtemps accusé de faire l'apologie de l'esthétique mafieuse, le cinéma ne donne pas de place à la justice étatique. Limitée à quelques images du Palais de justice ou des attentats contre les juges<sup>11</sup>, leur voix reste encore ténue. Les raisons de cette absence de représentation de la justice étatique en général, ainsi que de la justice de l'époque, au sein du cinéma grand public sont difficiles à appréhender. Elles peuvent être liées autant à des difficultés techniques pour rendre visible une justice à la base invisible qu'à des exigences propres au marché audiovisuel local : la rentabilité et l'attractivité ne font pas de la justice étatique un sujet *bancable*. Cette absence de représentation de la justice étatique peut cependant être un indice d'une place très marginale dans l'imaginaire collectif et d'une impuissance face à une réalité juridique gouvernée par d'autres acteurs différents de l'ordre étatique. En conséquence, l'absence de représentation serait symptomatique de la vision profane du droit et de la justice<sup>12</sup>.

§8 La mise en images d'une justice invisible, interdite de représentations et de publicité, comporte en outre des difficultés propres à la matérialisation de cette justice dans un langage cinématographique. Dans le film *À la frontière*, cette difficulté a été au cœur de la réalisation du film, car la représentation des juges « sans visage » n'allait pas de soi et il s'agissait de rendre visible une justice absente pour la population et qui, en même temps, était littéralement « sans visage ». Les juges « sans visage » rendaient justice dans le plus strict anonymat. Ils vivaient un exil quotidien lié aux mesures de sécurité élaborées pour protéger leurs vies. Leur travail les obligeait à rester dans l'ombre. Ce fait a été reproduit dans le documentaire à l'aide d'un *black-out*. Le fond noir avec les voix *off* reproduit cette réalité tout en montrant une représentation de cette justice. Le noir solennel, faisant suite à une rupture, renforce cette image d'un espace judiciaire vide, occupé auparavant par une justice étatique désormais absente d'image. Ce noir exprime les actes violents perpétrés à l'encontre des juges. Cet outil visuel du *black-out* pour représenter les juges « sans visage » rappelle également l'absence de représentation visuelle. Il laisse une grande place à la représentation construite à partir des éléments sonores, notamment ceux de la voix des juges. Dans le film, elles deviennent audibles, contrairement à la réalité de l'époque où elles étaient complètement déformées afin de protéger l'identité des juges.

§9 La musique accompagnant les extraits des entretiens avec les juges « sans visage » tente de reproduire les circonstances dans lesquelles ils devaient rendre justice. Les sons gutturaux et discrets, introduits de manière à créer une séquence rythmique, avec peu de présence, proviennent de sons humains, imperceptibles au premier abord. Ils tendent à recréer acoustiquement le rôle du juge dans ce contexte : des hommes et des femmes essayant de rendre la justice anonymement tout en prenant le risque de perdre leurs vies. La peur dans l'exercice de leur métier est également reproduite dans le film de façon sonore. Pour donner volontairement l'impression d'angoisse, le film prend appui sur la musique afin de compenser l'absence de l'image. Les sons aigus s'entremêlent avec un cri, avec une alarme, avec une sirène qui perdent, peu à peu, d'intensité, représentant la fébrilité humaine de cette justice ainsi que l'effondrement d'un système<sup>13</sup>. De plus, pour évoquer les efforts vains d'une justice pour se libérer des pressions exogènes et endogènes, le son est reproduit dans un registre grave, sans brillance, avec très peu de répétitions, accompagnées par le craquement d'objets.

## L'image d'un juge concurrencé

§10 Cette justice « sans visage » est concurrencée par une justice concrète, une justice de « proximité », rendue directement dans les quartiers de Medellín par Pablo Escobar et ses hommes. Il s'agit donc de présenter une justice dévisagée en raison de la réalité juridique du moment qui abritait un pluralisme juridico-judiciaire sans précédent<sup>14</sup>. L'interaction et le dynamisme propre à la complexité

des phénomènes de coexistence d'ordres juridiques sont ainsi un sujet central du film, ce pluralisme judiciaire étant ainsi reproduit à l'écran à travers divers éléments visuels et sonores.

D'après D. Villain, « [l]e cadre est trop important pour être laissé au cadreur. C'est l'écriture du film »<sup>15</sup>. Le cadre, qui est ainsi le fil conducteur d'*À la frontière*, a été déterminé en tenant compte d'une interaction entre ordres juridiques. Tout d'abord, le pluralisme juridico-judiciaire est placé dans son contexte, au sein de la ville. L'idée d'une convergence entre plusieurs espaces est illustrée par trois points de repère où prennent place les entretiens des acteurs sociaux. Ces trois lieux étaient délimités par les images du quartier Pablo Escobar, le quartier Antioquia et celui du centre-ville, où se trouve également le Palais de justice. Un *black-out* suivi d'un travelling en accéléré dans les rues de la ville de Medellín fut pensé pour transmettre l'idée de ces différents points de la ville où se déroule le film et pour illustrer le dynamisme axé sur ces lieux, tous différents, mais tous liés par le phénomène du narcotrafic. L'objectif de ce déplacement de caméra est en effet de « servir à décrire un lieu et ce qui s'y trouve. Il correspond à un regard subjectif et/ou à une exploration de l'espace. »<sup>16</sup> En conséquence, il met en exergue l'espace total de confluences : la ville en tant qu'espace géographique, mais aussi en tant que sujet. En outre, le travelling, un peu abrupt, annonce une série d'événements qui marquent la vie quotidienne des habitants de la ville. Une série de « turbulences contrôlées » qui nuisent aux relations sociales. Il sert, par ailleurs, à marquer le rythme de narration des relations issu de la confluence des ordres, des discours et des images du droit sous le voile d'une apparente normalité, ce qui revient à placer la variable temporelle au sein de la narration et de l'espace de confluence.

Ce film documentaire met également en évidence la couleur de la ville et la multiplicité de la population. Ce n'est néanmoins qu'une partie du film, car nous avons décidé de rompre avec ce « collage visuel » pour effectuer un contraste à l'aide des témoignages des juges. En somme, les réalités de chaque espace de la ville démontrent la convergence des zones géographiques hétérogènes, mais indissociables, où les frontières ne sont parfois que le miroir de la réalité.

§11 L'une des étapes les plus difficiles de ce travail de création filmique fut le montage. Une tâche vaste et complexe, car « la seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage. Les images elles-mêmes ne sont pas suffisantes : elles sont très importantes, mais ne sont qu'images. L'essentiel est la durée de chaque image, ce qui suit chaque image ; c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage »<sup>17</sup>. À ce titre, la concurrence des justices sera explorée au montage à travers le choix de plans et d'images comme celui montrant les poteaux électriques avec des câbles qui vont dans de multiples directions<sup>18</sup>. Ce plan est une métaphore de la complexité du sujet du documentaire : un système judiciaire multiple et mêlé avec une pluralité d'acteurs

et d'intérêts. Un autre plan, très court, mais important, est celui qui montre le portrait de Pablo Escobar se fondant dans le décor d'une maison, entre les diplômes et les photos de famille<sup>19</sup>. En règle générale, le personnage de Pablo Escobar est simplement vu comme l'homme à la tête du cartel de Medellín. Cependant, les habitants du quartier qui porte son nom laissent entrevoir l'autre facette du criminel. Ils s'attachent à préserver la mémoire et les actions de leur bienfaiteur. Tel est le cas de l'une des interviewées<sup>20</sup>. Elle raconte sa vie dans le quartier, explique comment elle s'est vue exilée à cause du conflit interurbain tout en manifestant l'importance d'avoir une maison pour sa famille, offerte par Pablo Escobar. Ce récit et les images du *capo* montrent l'importance du personnage qui occupe des lieux oubliés par la ville et s'arroge l'autorité perdue par l'État. En outre, la variable temporelle est toujours présente dans le choix du montage à travers la musique qui accompagne les images. En conséquence, le rythme de la narration cinématographique est choisi scrupuleusement pour représenter l'accélération du temps qui a été provoquée par l'émergence d'un ordre qui concurrençait l'ordre étatique, notamment à partir de la durée de chaque plan<sup>21</sup> et à travers des accélérations et des ralentis musicaux.

§12 Enfin, les éléments sonores et sensoriels, partie prenante de la musicalisation du film, apportent des informations complémentaires permettant au spectateur de faire des allers-retours de part et d'autre de la frontière. D'après Michel Chion, « au lieu de servir le film, la musique le symbolise, elle exprime brièvement l'univers qui lui appartient »<sup>22</sup>. C'est cette ligne directrice qui a été choisie pour l'univers sonore du documentaire. La musique électroacoustique, que l'on appelle aussi acousmatique ou interférentielle, est déjà reconnue pour ses avantages à l'usage cinématographique. Ici, elle joue un rôle essentiel pour recréer une atmosphère juridique. Elle permet de faire de l'expérimentation musicale pour donner une identité sonore au pluralisme juridique. Il s'agit donc d'une musique qui enrobe l'image pour lui donner du sens. Nous avons ainsi voulu privilégier cette expression créative pour donner forme à l'interprétation et à la restitution du droit sous le prisme d'un pluralisme juridique vécu. Le but étant de ne pas distraire le spectateur du sujet central, mais d'apporter des éléments pour renforcer les propos du film. Pour cela, l'œuvre musicale électroacoustique « Proverbe 29:18 »<sup>23</sup>, créée à partir du sujet du narcotrafic mexicain, a énormément inspiré l'ambiance sonore et la création de la bande-son du film qui se compose de trois pièces. La première pièce, « Le juste ne sera pas déraciné. Proverbe 12:3 »<sup>24</sup>, naît du propos narratif du film et restitue les contradictions qu'il illustre. Elle permet d'emporter le spectateur à travers des éléments sonores répétitifs et rebondissants tirés d'objets du quotidien. Ici, le choix de ne pas faire appel à un élément mélodique de type « leitmotiv » a eu pour but d'illustrer la frénésie du problème social exposée dans le documentaire<sup>25</sup>, venant de différents espaces et se synchronisant avec l'image de façon alternative. La deuxième composition, « Course sans fin. Prov 14:8 »<sup>26</sup>, intègre des sons produits par des machines et des objets mobiles, comme un vélo ou encore un essoreuse à salade.

Cette composition intègre aussi le chant des grenouilles de Guadeloupe. La prise en compte de ces éléments fait apparaître une musique persistante et répétitive ; allégorie d'un éternel retour vers un même espace affranchi de la barrière temporelle. Ici, l'élément temporel est encore une fois très présent, car la musique se veut comme une synthèse en soi, comme un flexibilisateur du temps et de l'espace<sup>27</sup>, ce qui est en adéquation avec l'idée originale du film et de la dynamique du sujet du pluralisme juridico-judiciaire. L'extrait « Gozo. Prov. 15:15 »<sup>28</sup>, dernière composition du film, emploie le rythme d'un son de Veracruz. Le son en tant que rythme populaire de cette ville de l'Est mexicain possède la caractéristique d'être une musique obsédante et d'avoir une cadence irrégulière, malgré son caractère joyeux et vif.

Cette alliance entre sons et images construit un langage audiovisuel qui donne forme au juge « sans visage » et au pluralisme juridique auquel les juges sont confrontés. Cette complexité s'exprime dans une langue cinématographique précise apportant une grille de lecture à une réalité juridique particulière.

## Le choix du format de l'image d'un juge « sans visage »

§13 Le film *À la frontière* se présente sur le format d'un court-métrage documentaire. Le choix d'un tel support d'écriture audiovisuelle pour restituer le juridique qui entoure l'image d'un juge « sans visage » n'est pas anodin, car cette forme donne du sens – un autre sens – à la lecture du juridique et présente une complémentarité pour la restitution de la recherche juridique.

## Le support de l'écriture audiovisuelle du juridique

§14 Le discours, l'image et le son forment le langage audiovisuel du droit et de la justice : « Le langage, c'est, pour employer le verbe "être", parole et image. Non pas la parole, la voix ou la parole de Dieu, quelque chose d'autre qui ne peut pas vivre sans l'image. Dans l'image au cinéma, il y a autre chose, une espèce de reproduction de la réalité, une première émotion. La caméra est un instrument comme, chez les scientifiques, le microscope ou le télescope. Vient ensuite l'analyse des données – on dit les données, mais elles sont données par qui ? (Rires) »<sup>29</sup>.

Le format documentaire correspond à cette démarche narrative du droit<sup>30</sup>. Ce genre se révèle utile pour l'exploration du droit réel. Ce film documentaire est donc un outil pour permettre de voir et d'écouter le droit. Dans ce cas, *À la frontière* s'avère être un outil méthodologique de restitution et de reproduction d'un phénomène juridique particulier dans son contexte et raconté par des acteurs du quotidien où tous ont une égalité de parole : le discours apporté par les habitants des quartiers est tout aussi important que les discours des juges et des leaders<sup>31</sup>.

§15 Le cinéma a pour habitude de privilégier l'image d'un juge en toge dans une salle d'audience imposante, passant sous silence les recoins de la justice extra-étatique et l'affaiblissement de la justice institutionnelle malgré la réalité juridique vivante, complexe et hétérogène qui s'impose. Il nous a semblé que la relation de la justice de l'État face au pouvoir mafieux, longtemps mystifiée par le cinéma américain<sup>32</sup> et négligée par le cinéma colombien<sup>33</sup>, devait être mise en lumière autrement, en donnant une place essentielle aux autres acteurs et à d'autres discours. Le simple fait de s'éloigner du personnage de Pablo Escobar, des politiciens et des hauts fonctionnaires et de se rapprocher du discours des juges d'instance et des acteurs sociaux permet à ce film documentaire de se placer sur un autre registre<sup>34</sup>, celui du discursif et du visuel du droit, de se focaliser sur les *outsiders* juridiques<sup>35</sup>.

§16 Le film a cherché à reproduire les discours des acteurs sociaux qui n'ont pas l'habitude de s'exprimer devant les caméras. D'une part, les juges formulent leurs peurs, leur impuissance face à l'ordre mafieux qui fait concurrence à l'autorité de l'État, et les leaders communautaires expliquent les actions de leur travail pour reconstruire la légalité mise à mal par la présence dans les quartiers de gangs au service de l'ordre mafieux. Ces discours sont appuyés par des images de journaux qui témoignent des attentats à l'encontre des juges tandis que les témoignages des deux leaders communautaires, mutilés par les guerres intestines de la ville, illustrent les difficultés de leur travail. D'autre part, les témoignages des habitants du quartier « Pablo Escobar » légitimant les actions du cartel et de son chef contrastent avec les déclarations des leaders communautaires et des juges. Dans le quartier « Barrio Antioquia », ce ne sont pas les propos des habitants qui attestent cette légitimation, mais ce sont leurs pratiques. Par exemple, un plan éloigné sur un groupe de guetteurs observant de loin les témoignages des leaders témoigne de l'emprise que l'ordre mafieux exerce sur ces populations.

§17 Le discours issu des témoignages et de ces images illustre l'intérêt qu'il y a à aborder ces difficultés à partir de multiples perspectives. Le film oblige le spectateur à transiter d'un endroit à l'autre de la frontière afin de découvrir tous les enjeux du sujet traité. Pour ce faire, la caméra, mobile avec un point de vue variable, a été choisie pour laisser davantage transparaître les différents points de vue, les opinions diverses, laissant en définitive le spectateur se forger sa propre opinion.

Le langage que recouvre le juridique est ainsi exploré à travers le support audiovisuel d'un film documentaire. Il permet de dévoiler une part de la narration juridique, faite de non-dits, qui est parfois difficile à décrire et écrire, et qu'il est plus aisé de donner à voir. Cette écriture audiovisuelle met en lumière l'implicite, elle montre ce qui ne peut pas être dit : la face cachée du droit. Le documentaire juridique devient un véritable outil de communication du juridique qui présente de grands avantages pour la discipline juridique<sup>36</sup>.

## Les avantages de l'écriture audiovisuelle du juridique

§18 Le format de restitution audiovisuel du discours juridique et de l'observation d'un phénomène juridique sont peu utilisés dans les études du droit<sup>37</sup>. Dans un monde juridique où l'écriture est reine, le film comme outil de diffusion scientifique est un choix qui élargit les frontières méthodologiques et épistémologiques de la discipline juridique.

Ce choix s'avère tout à fait compatible avec le changement de paradigme avancé par la théorie du pluralisme juridique, recherche qui donne au film son origine. D'une part, filmer les absences du droit étatique revient à filmer la présence d'un autre ordre qui occupe l'espace laissé vide. D'autre part, visionner le droit fait

partie de la méthodologie et des préoccupations du pluralisme juridique, car ce paradigme explore les recoins insoupçonnés du droit étatique et les espaces occupés par d'autres ordres<sup>38</sup>.

Une fois qu'un paradigme est pris en compte comme postulat d'une recherche, il est nécessaire de s'interroger sur les méthodes pour le rendre visible et lisible<sup>39</sup>. Dans le cas d'*À la frontière*, cette question est renforcée par le genre du film, car il s'agit d'un court-métrage documentaire expérimental doté d'une bande-son électroacoustique. Bien que cela ne soit pas le genre artistique le plus populaire au sein du grand public, il permet d'obtenir une grande liberté d'expression créatrice qui s'adapte au sujet et au paradigme avancé par la théorie du pluralisme juridique. Nous considérons ainsi la recherche et le film consubstantiels et complémentaires<sup>40</sup>.

§19 Ce format d'écriture audiovisuelle montre les limites d'une discipline qui peine à s'interroger sur les outils de transmission et de restitution de la recherche juridique. Le format du court-métrage peut parfaitement trouver sa place au sein de l'analyse discursive du droit ou comme appui d'une recherche. Le film atteste une démarche interdisciplinaire<sup>41</sup>. Il est le témoignage d'une expérience de fusion de deux disciplines qui composent le mouvement « Law & Film », en français « droit et cinéma »<sup>42</sup>. Les contraintes des deux disciplines, ajoutées aux soucis de représentation de la réalité de la façon la plus fidèle possible, se sont imposées dans nos choix de tournage, de montage et de musicalisation. Chaque silence, chaque cadre, chaque plan ont été l'œuvre d'intenses réflexions afin de dépasser les limites disciplinaires et proposer une autre grille de lecture de la réalité<sup>43</sup>. La vision instrumentaliste d'une discipline est dépassée par l'intérêt de faire un film rendant compte d'une réalité de la justice étatique confrontée à la force d'un pouvoir mafieux. Le format a été pensé pour ouvrir le champ des possibles à une autre forme d'écriture et de lecture du droit et de la justice.

---

1. Les mesures visant à protéger l'identité des magistrats chargés des affaires du cartel et d'autres groupes criminels liés au commerce de drogue et aux activités terroristes étaient en réalité dépourvus de toute efficacité réelle. Ces dispositifs n'ont pas permis de protéger les juges face aux pressions, menaces et attentats venant de la mafia. Selon la Commission Andina de Juristes, quarante-cinq magistrats sont assassinés entre les années 1979 et 1991. *Comisión Andina de Juristas, Sistema judicial y derechos humanos en Colombia*, Bogotá, *Comisión Andina de Juristas - Seccional Colombia*, 1990. En revanche, ces mesures ont miné les principes du droit au procès équitable. En alléguant la protection des juges et fonctionnaires publics, le gouvernement commence par limiter le droit d'*habeas corpus* (Décret-loi n° 182 du 27 janvier 1988 relatif aux mesures pour le rétablissement de l'ordre public, *J.O.* n° 38 191 du 27 janvier 1988) ; restreint l'accès aux dossiers judiciaires (Décret-loi n° 344 du 15 février 1989 relatif aux mesures pour le rétablissement de l'ordre public, *J.O.* n° 38 701 du 15 février 1989) ; donne la faculté au ministre de la Justice de changer l'instruction d'un dossier d'un juge à un autre, de façon discrétionnaire ou à la demande du juge, pour raisons de sécurité ou par convenance (Décret-loi n° 2 490 du 30 novembre 1988 relatif au trouble à l'ordre public, *J.O.* n° 38 594 du 30 novembre 1988). Le gouvernement ira jusqu'à légiférer sur la prison à perpétuité. Le Décret-loi n° 2 490 du 30 novembre 1988 met en place la mesure de prison à perpétuité pour les crimes d'assassinat, mais la Cour suprême de justice déclare l'inconstitutionnalité de cette mesure le 27 mars 1989. ←

2. La réforme du modèle judiciaire est initiée par le décret-loi n° 1631 du 27 août 1987 qui créa la juridiction d'ordre public. Cette justice pénale ne fut pas pensée, à sa création, comme étant une justice « sans visage ». Dans un premier temps, la justice d'ordre public débute comme une justice transitoire, centralisée et inspirée des normes de l'ancienne procédure de justice « spécialisée ». Le projet d'une justice secrète verra alors le jour à travers des décrets issus de l'exceptionnalité constitutionnelle jusqu'à sa consolidation grâce au statut pour la défense de la justice (Décret-loi n° 2 490 du 30 novembre 1988 relatif au trouble à l'ordre public, *J.O.* n° 38 594 du 30 novembre 1988) qui systématise et fusionne la justice spécialisée de 1984 et celle d'ordre public de 1987 sous une seule juridiction. Il s'agissait donc d'une juridiction exceptionnelle, car les décrets qui l'ont créé ont été pris durant la période de l'état d'exception constitutionnelle initié lors de l'assassinat du Procureur général de la République, Rodrigo Lara Bonilla, en 1984, par la mafia colombienne. Malgré son caractère transitoire, comme toute mesure d'exception, la justice « sans visage » sera pérennisée par les juridictions d'exception successives et son influence sera généralisée à travers des mécanismes de « blanchissement législatif ». Les vestiges d'une telle justice sont visibles dans la juridiction pénale ordinaire d'aujourd'hui sous la forme d'une « nouvelle » juridiction spécialisée datant de 2000 qui possède une compétence exclusive pour les actes de terrorisme, le crime organisé et le narcotrafic. Sur le sujet, voir García M., « Constitucionalismo perverso. Normalidad y anormalidad constitucional en Colombia: 1957-1997 », in de Sousa Santos B. et García M. (éd.), *El caleidoscopio de las justicias en Colombia. Análisis socio-jurídico*, Santafé de Bogotá, Colciencias/Ediciones Uniandes/Facultad de Derecho/Centro de Estudios Sociales/Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Universidad Nacional de Colombia/Siglo del Hombre Editores, 2004, p. 317-370 ; Iturralde M., *Castigo, liberalismo autoritario y justicia penal de excepción, Nuevo Pensamiento Jurídico*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes/Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar, 2010 et Uprimny R., « El laboratorio colombiano: narcotráfico, poder y administración », in de Sousa Santos B. et García M., *El caleidoscopio de las justicias en Colombia*, Santafé de Bogotá, Colciencias/Instituto colombiano de antropología e Historia/CES/Universidad de los Andes/UNAL/Siglo del Hombre Editores, 2004, p. 371-414. ↵
3. La juridiction d'ordre public se chargera d'instruire et de juger les délits liés aux attentats contre la vie et l'intégrité de personnalités publiques, magistrats, fonctionnaires, professeurs universitaires, syndicalistes ainsi que les délits de persécution en raison des opinions politiques ou idéologiques. L'exécutif modifiera la compétence du tribunal de l'ordre public en intégrant les activités liées au terrorisme (statut pour la défense de la démocratie appelée également statut antiterrorisme créé par le Décret-loi n° 180 du 27 janvier 1988 complétant le Code pénal et d'autres dispositions pour le rétablissement de l'ordre public, *J.O.* n° 38 191 du 27 janvier 1988), narcotrafic (Décret-loi n° 1895 du 24 août 1989 relatif aux mesures pour le rétablissement de l'ordre public, *J.O.* n° 38 951 du 24 août 1989), paramilitarisme (Décret-loi n° 1194 du 8 juin 1989 relatif aux mesures pour le rétablissement de l'ordre public, *J.O.* n° 38 849 du 8 juin 1989) et guérilla (Décret-loi n° 2 490 du 30 novembre 1988 relatif au trouble à l'ordre public, *J.O.* n° 38 594 du 30 novembre 1988). ↵
4. Villegas D., *L'ordre juridique mafieux : étude à partir du cas de l'organisation criminelle colombienne des années 1980 et 1990*, Paris, Dallos, Coll. Nouvelle bibliothèque de thèses, Vol.180 ↵
5. Le travail de terrain qui inspire ce film a été réalisé durant les années 2009 à 2011. ↵
6. Voir, Santos B. D. S., *Vers un nouveau sens commun juridique. Droit, science et politique dans la transition paradigmatique*, traduit par Gonzales Lajoie N., Vol. 39, Paris, LGDJ, Coll. Droit et société. Série sociologie, 2004, p. 537 et s. ; Twining W., « Mapping Law. The Macdermott Lecture », in *Northern Ireland Legal Quarterly*, Vol. 50, n° 1, 2000, p. 12-49. ↵
7. Les passages du film sont référencés par le minutage en note de bas de page. Cela permet d'identifier clairement les scènes du film traitées. Pour le visionnage du film, nous aurons le plaisir d'adresser un lien sur demande. Il suffit de nous contacter par courriel. Étant donné que le film est sélectionné dans des festivals, nous sommes contraints de ne pas le rendre accessible en ligne durant cette période. Le documentaire a été l'objet d'une sélection dans les festivals suivants : Festival de Cannes - sélection *Short Film Corner*, 2013 ; Nuestro FICS, Santander-Colombie, 2013 ; Bogoshorts, Colombie, 2014 ; 6° Festival de cinéma d'enfance et d'adolescence, Bogotá, 2015 ; 1re Rencontre internationale audiovisuelle pour l'enfance latino-américaine et des caraïbes, La Havane-Cuba, 2015. ↵
8. Rosario Tijeras, Emilio Maille, 2005 ; Rodrigo D. No futuro, Victor Gaviria, 1990 ; La virgen de los sicarios, Barbet Schroeder, 2000. ↵
9. El rey, Antonio Dorado, 2007 ; Maria llena eres de gracia, Joshua Marston, 2004 ; Colombia connection, Gustavo Nieto Roa, 1979 ; Sumas y restas, Víctor Gaviria, 2004 ; El cartel de los sapos, Carlos Moreno, 2011. La production cinématographique est bien moins importante que les populaires *narconovelas* (feuilletons portant sur le sujet du narcotrafic). Les *narconovelas* sont beaucoup plus nombreuses et ont une grande audience. À titre d'exemple, Rosario Tijeras, Carlos Gaviria, 2010 ; El capo, Gustavo Bolívar, 2009 ; El cartel de los sapos, Andrés López, 2008 ; La viuda de la mafia, Sergio Osorio et Herney Luna, 2004 ; Correo de inocentes, Clara Maria Lopera, 2011 et Pablo Escobar, el patrón del Mal, Carlos Moreno et Laura Mora, 2012. Ce dernier feuilleton a connu un tel succès qu'il inspire la nouvelle série *Narcos* de la chaîne Netflix *Narcos*, Chris Bracato, Carlo

Bernard et Doug Miro, 2015. ←

10. *Perder es cuestión de método*, Sergio Cabrera, 2005 ; *La estrategia del caracol*, Sergio Cabrera, 1993 ; *Cóndores no entierran todos los días*, Francisco Norden, 1983 ; *Soñar no cuesta nada*, Rodrigo Triana, 2006. ←
11. L'image de l'attentat à la bombe piégée de la voiture du juge Giovanni Falcone est reproduite par le réalisateur Paolo Sorrentino dans son film. *Il divo*, Paolo Sorrentino, 2008. ←
12. Voir, Sarat A. (éd.), *Imagining Legality. Where Law Meets Popular Culture*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press, 2011 ; Manderson D., « Trust us Justice: 24, Popular Culture, and the Law », in Sarat A. (éd.), *Imagining Legality. Where Law Meets Popular Culture*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press, 2011, p. 22-52. ←
13. À ce propos, Pascal Guignard explique que « [l]a musique est encore plus néant que la mort qu'elle appelle dans la convocation panique des sirènes », Quignard P., *La haine de la musique*, Calmann-Levy, 1996. ←
14. Le pluralisme juridique est la coexistence d'ordres juridiques ou d'une pluralité de cadres ou de systèmes dans un seul contexte ou espace-temps déterminé. Voir, Belley J.-G., « Pluralisme juridique », in dirigé par Arnaud A.-J., Belley J.-G., Carty J. A., Chiba M., Commaille J., Devillé A., Landowski E., Ost F., Perrin J.-F., van de Kerchove M. et Wróblewski J. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de théorie et de sociologie du droit*, Paris, LGDJ, 1993, p. 446-448. ←
15. Villain D., *L'œil à la camera*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 8. ←
16. Vallet Y., *La grammaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 98. ←
17. Bazin A. et Bitsch Ch., « Entretien avec O. Welles », in *Cahiers du cinéma*, n° 84, juin, 1958. ←
18. 01'09". ←
19. 04'57". ←
20. 04'39" et 05'00". ←
21. Emmanuel Siety explique que la durée d'un plan n'est pas aisément mesurable. Elle est marquée par des événements qui se développent de façon simultanée. Voy. Siety E., *Le plan au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001. ←
22. Traduction des auteurs de : « *Antes que servir al filme, la música lo simboliza, expresa sucintamente el universo que le es propio* », Chion M., *La música en el cine*, Madrid, Paidós, 1997, p. 207. ←
23. Cette pièce électroacoustique fait partie de la version finale de la bande-son du documentaire. Cette œuvre est divisée en trois parties correspondant à trois caractéristiques de nos sociétés : la violence, la douleur et l'ignorance. L'œuvre a été présentée et sélectionnée dans le cadre de plusieurs événements et festivals : Création de la version courte (5') Musique à réactions 3.1, présentée à l'Auditorium Marcel Landowski, le 7 décembre 2011 à Paris ; Mention Rossana Maggia au XXXVIe Prix international Luigi Russolo, 2012 ; création de la version longue (8'04), présentée comme pièce de la sélection officielle du festival EMUFest 2012 Santa Cecilia, Rome ; sélection officielle du 35e Forum international des nouvelles musiques « Manuel Enríquez » 2013 ; édité sur le CD « Playing on the Ground », Studio Forum, Gracia Territori Sonor, 2013. ←
24. Cette création a été présentée dans le Conservatoire Astor Piazzolla, le 7 septembre, Buenos Aires, Argentine, 2012. ←
25. Chion M., *La audiovision*, Madrid, Paidós, 1993. ←
26. La création en version acousmatique a été présentée dans le cadre des Musiques à réaction 3.2, Auditorium Marcel Landowski, le 15 février, 2012 à Paris et la création version vidéoacoustique dans l'Auditorium Jean Cocteau, le 13 avril 2012 à Noisiel. Par ailleurs, la pièce a été interprétée à la Cité de la Musique, Marseille, le 4 juin 2012 ; au Conservatoire Tony Aubin, Paris 12e, le 25 juin 2012 ; à l'Auditorium du Conservatoire Frédéric Chopin, Paris 15e, le 30 juin 2012, au Festival Audio Art Circus 2013, Osaka, Japon, novembre 2013 et au château du Flix, Espagne, le 17 juillet 2015, dans le cadre de la Sélection au festival SIRGA 2015. ←
27. Chion M., *op. cit.* ←

28. Création, Musique à réactions 4.2 Auditorium Marcel Landowski, le 31 janvier 2013, Paris. ←
29. Dagen Ph. et Nouchi F., « Jean-Luc Godard : “Le cinéma, c’est un oubli de la réalité” », *Le Monde*, le 10 juin 2014. ←
30. Silbey S., « Narrative », in Clark D. S. (dir.), *Encyclopedia of Law and Society. American and Global Perspectives*, Californie, Sage Publications, 2005. ←
31. Comme l’explorent certains auteurs du mouvement « droit et cinéma », le film documentaire, comme d’autres manifestations dites « populaires » du droit, peut être un outil de critique de la réalité sociale, voire de sa transformation : il s’agit de la fonction sociale du cinéma. À ce propos, Stewart Macaulay expose : « *legal culture in everyday life is a partially charted area that the law and society community must study. Most complex societies rest on legal pluralism. There is an official law, but there are complementary, overlapping, and conflicting private legal systems as well. School, TV and film, and spectator sports offer versions of law that differ from that found in law schools. They also offer alternative resources from which people fashion their own understandings of what is necessary, acceptable, and just* » : Macaulay S., « Images of Law in Everyday Life: The Lessons of School, Entertainment, and Spectator Sports », in *Law and Social Review*, Vol. 21, n° 2, 1987, p. 211. ←
32. La liste de films américains portant sur le sujet mafieux est longue. Certains de ces films ont eu un tel impact et une telle réception qu’ils arrivent à moduler la culture juridique populaire et la perception du phénomène mafieux conduisant, malgré eux, à exalter l’esthétique mafieuse lorsqu’ils deviennent des chefs-d’œuvre du cinéma contemporain. À titre indicatif : *The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972 ; *Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990 ; *Once upon a time in America*, Sergio Leone, 1983 ; *Donnie Brasco*, Mike Newell, 1997 ; *Scarface*, Brian de Palma, 1983 ; *The Freshman*, Andrew Bergman, 1990. ←
33. Le cinéma italien constitue une notable exception à la façon habituelle de faire des films documentaires sur le thème de la mafia : *Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi, 1962. Pour une analyse de la représentation de cette thématique à l’écran, voy. Gambetta D., *La pègre déchiffrée. Signes et stratégies de la communication criminelle*, trad. Hersant P., Genève, Markus Haller, 2014. ←
34. La plupart des films documentaires portant sur le sujet se concentrent sur la biographie de Pablo Escobar : *Los tiempos de Pablo Escobar. Lecciones de una época*, Antonio Angulo, 2012 ; *Los pecados de mi padre*, Nicolas Entel, 2009 ; *25 años de resistencia. Memoria de un país sin memoria*, Julio Sánchez Cristo, 2008 ; *The two Escobars*, Jeff Zimbalist et Michael Zimbalist, 2010. ←
35. Silbey J., « Legal Outsiders in American Film. The politics of law and film study: An introduction to the Symposium on Legal Outsiders in American film », in *Legal Studies Research Paper Series*, Vol. 42, n° 4, 2009, p. 755-768. ←
36. La sélection au sein des Festivals donne un coup de projecteurs à cette démarche d’écriture et de narration audiovisuelle du juridique. ←
37. Timsit G., « La métaphore dans le discours juridique », in *Revue européenne des sciences sociales*, Vol. 38, n° 117, 2000, p. 83-94 ; Timsit G., *Archipel de la norme*, Paris, PUF, Coll. Les voies du droit, 1998. ←
38. Vanderlinden J., *Les pluralismes juridiques*, Bruxelles, Bruylant, Coll. Penser le droit, 2013. ←
39. Otis G. (éd.), *Méthodologie du pluralisme juridique*, Paris, Karthala, Coll. 4 Vents, 2012. ←
40. À ce sujet, Nicolau G. et Villegas D., « Droit et cinéma : deux lectures critiques complémentaires », in *Jurisprudence. Revue Critique*, à paraître et Villegas D., *L’ordre juridique mafieux : étude à partir du cas de l’organisation criminelle colombienne des années 1980 et 1990*, Paris, Dallos, Coll. Nouvelle bibliothèque de thèses, Vol.180. ←
41. Par ailleurs, l’écriture audiovisuelle du droit peut s’avérer un bon outil pédagogique pour l’enseignement du droit à l’heure où les licences numériques s’ouvrent au marché de l’éducation. En outre, cette interrogation épistémologique et méthodologique liée à la question de la formation juridique est déjà évoquée par Massimo Vogliotti dans le cadre de ses réflexions autour de la formation juridique et l’interdisciplinarité. Voir, Vogliotti M., « Pour une formation juridique interdisciplinaire », in Sueur J.J. et Farhi S. (dir.), *Pratique(s) et enseignement du droit. L’épreuve du réel*, Lextenso/LGDJ, Coll. Contextes/Culture du droit, 2016. ←
42. Le mouvement « droit et cinéma » date de la fin de 1980. Il est rattaché aux études de la culture juridique populaire au sein du mouvement « Law & Society ». Malgré une production bibliographique en langue anglaise assez vaste et diverse, le mouvement se trouve encore à un stade embryonnaire, car les méthodologies mises en place pour aborder l’objet d’étude manquent de précision et se limitent à une lecture académique du droit sur le cinéma. Pour une critique de cette perspective du mouvement droit et cinéma, voir Kamir O., « Why “Law and Film” and What Does It Actually Mean? A Perspective », in *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, Vol. 19, n° 2, 2005, p. 225-278 ; Silbey J., « Legal Outsiders in American Film. The Politics of Law and Film Study:

An Introduction to the Symposium on Legal Outsiders in American Film », *loc. cit.* ; Silbey J., « Images in/of Law », in *New York Law School Law Review*, Vol. 57, 2012/2013, p. 171-183. ↵

43. Arnaud A.-J., « Droit et société. Un carrefour interdisciplinaire », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n° 21, 1988, p. 7-32 ; Bailleux A. et Ost F., « Droit, contexte et interdisciplinarité », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n° 70, 2013, p. 25-44 ; Ost F., « Questions méthodologiques à propos de la recherche interdisciplinaire en droit », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n° 6, 1981, p. 1-29. ↵