



HAL
open science

”Les procès fictifs : usages artistiques et sociaux du procès dans la cité”

Nathalie Goedert, Ninon Maillard

► **To cite this version:**

Nathalie Goedert, Ninon Maillard. ”Les procès fictifs : usages artistiques et sociaux du procès dans la cité”. *Revue juridique de la Sorbonne / Sorbonne Law Review*, 2023, 8, pp.109-134. hal-04535024

HAL Id: hal-04535024

<https://hal.science/hal-04535024v1>

Submitted on 5 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



REVUE JURIDIQUE DE LA SORBONNE
SORBONNE LAW REVIEW



n° 8
décembre 2023

DOSSIER 1 :
LE DROIT EN SPECTACLE

DOSSIER 2 :
LA LIBERTÉ D'EXPRESSION
ET DE LA PRESSE

TABLE DES MATIÈRES

DOSSIER :

LE DROIT EN SPECTACLE _____ 9

PARTIE 1.

LE DROIT COMME OBJET DE SPECTACLE _____ 11

Avant-propos _____ 13

Julie DE GUILHEM, Tannaz GHOLIZADEH et Tatiana KOZLOVSKY

1. Le Droit peut-il être un spectacle ? _____ 15

Valérie Laure BENABOU

2. La justice en procès _____ 29

Maya ROS Y BLASCO

3. Réalisme et vraisemblance du procès dans le théâtre du premier âge classique (1640-1670) _____ 53

Romain DUBOS

4. Identification et mobilisation de la rhétorique shakespearienne du pouvoir au sein de l'appareil réflexif juridique _____ 71

Abraham LE GUEN

5. Droit et Théâtre : miroirs _____ 89

Sylvin BRANIER-RENAULT

6. Les procès fictifs : usages artistiques et sociaux du procès dans la cité _____ 109

Nathalie GOEDERT

Ninon MAILLARD

7. Le spectacle de la justice dans les séries judiciaires télévisées _____ 135

Barbara VILLEZ

PARTIE 2.

LE DROIT COMME SOURCE DE SPECTACLE _____ 149

8. Le costume et le droit _____ 151

Julie MATTIUSSI

9. Transparence de la justice et spectacle _____	163
Emmanuel JEULAND et Kenneth KPONOU	
I.- L'absence des acteurs du procès civil_____	167
Kenneth KPONOU	
II.- La diffusion des audiences et la question du spectacle_____	179
Par Emmanuel JEULAND	
10. Le Tribunal international Monsanto : une tribune à l'appel de l'évolution du droit _____	193
Joris FONTAINE	
11. Entre République et religion, une approche politique des cérémonies familiales _____	205
Martin BAUX DUPUY Rébecca DEMOULE	
12. JOP 2024 : ne pas gâcher la fête ? _____	217
Florence BELLIVIER Antonin GUILLARD	
13. La loi relative aux influenceurs : spectacle(s) et réseaux sociaux _____	233
Tatiana KOZLOVSKY Robin PLIQUE	

DOSSIER :

LA LIBERTÉ D'EXPRESSION ET DE LA PRESSE____**253**

La liberté d'expression et de la presse _____	255
Jonas KNETSCH	
La liberté d'expression, un droit constitutionnel _____	257
Khalil FENDRI	
La liberté d'expression de l'universitaire _____	269
Xavier DUPRÉ DE BOULOIS	
Liberté d'expression et responsabilité civile _____	281
Patrice JOURDAIN	
Les abus de la liberté d'expression et la responsabilité civile _____	291
Sami JERBI	

Liberté d'expression et cessation de l'illicite_____319
Jonas KNETSCH

**La protection de la liberté d'expression dans le domaine de l'art :
l'exemple du *street art***_____331
Marine RANOUIL

**Réflexions sur la liberté d'expression à partir de l'arrêt rendu par la
Cour de cassation tunisienne n° 6096 du 4 décembre 2014**_____339
Salma ABID-MNIF

La liberté d'expression en droit international privé_____357
Salma TRIKI

Les procès fictifs : usages artistiques et sociaux du procès dans la cité¹

Nathalie GOEDERT

Historienne du droit, Université Paris-Saclay EMRJ (Université di Corsica)

Ninon MAILLARD

Historienne du droit, Université de Paris-Nanterre, CHAD

Résumé : Un procès fictif n'est ni un vrai procès, ni un faux procès ; il tient des deux à la fois. C'est un dispositif, mis en œuvre dans le cadre non institutionnel, le plus souvent artistique sans que cela soit systématique, qui reprend (en totalité ou en partie, dans une totale liberté artistique), les codes, les artifices, les décors, les étapes, les rôles, voire le personnel judiciaire lui-même du procès institutionnel pour proposer une autre version de la justice.

Alors même qu'il semble acquis que toutes les institutions démocratiques sont en crise, dans le sens où on constate une défiance des citoyens vis-à-vis des hommes et des services d'État, on n'a peut-être jamais fait autant appel au dispositif du procès dans l'art et la vie citoyenne. Si l'institution judiciaire est critiquée, attaquée, la justice reste un idéal pour les citoyens d'un État de droit. La mise en scène du procès organisé par la société civile ou dans l'art contemporain illustre ce paradoxe car elle est à la fois la preuve des critiques et des espérances vis-à-vis de la justice. On peut y voir le symptôme de la crise institutionnelle mais y lire aussi l'expression d'une foi inébranlable dans la justice, et d'une exigence permanente constituant le pendant des déceptions contemporaines. Les procès fictifs permettent en effet de découvrir la complexité d'une justice contemporaine qui ne peut plus se penser et se construire en marge des arts et du peuple.

Mots-clés : Procès fictifs – démocratie – media-juge – justice participative – justice interactive

Pourquoi écrire sur les procès fictifs et plus largement sur des dispositifs artistiques utilisant le ressort du procès, que ce soit sous la forme d'un film de fiction ou sur la forme d'une performance ou d'un spectacle vivant ? En quoi des productions que l'on considère comme relevant du loisir ou divertissement trouvent-elles leur place

¹ Ce texte correspond à l'intervention orale prononcée dans le cadre du séminaire de l'IRJS « Le droit en spectacle » où nous avons choisi de venir présenter nos recherches en cours. L'essentiel des travaux auxquels il est fait référence sont publiés sur *IMAJ*, carnets de recherche en Analyse Juridique de l'Image, <https://imaj.hypotheses.org>. Nous indiquons en note de bas de page les références de quelques articles et ouvrages publiés par ailleurs.

dans une recherche universitaire à la faculté de droit ? Le séminaire « Le droit en spectacle » nous donne l'occasion de revenir sur la richesse de cette piste de travail qui s'avère très fructueuse pour le juriste. Une piste qui s'est ouverte, en 2009, sous l'angle culturel avec le festival Ciné-Droit créé à la faculté de droit de Sceaux et qui mettait en parallèle le droit et le cinéma. Le lien entre les productions scientifiques et les films se limitait alors à un thème commun : la guerre², le travail³, le secret⁴ ou le repas⁵ par exemple. Il s'est vite révélé frustrant de faire coexister le droit et le cinéma à l'occasion de ces manifestations scientifiques sans aller au-delà d'une approche de juriste cinéphile. Les carnets de recherches IMAJ sont nés de cette volonté inédite⁶ : travailler le film en juriste, s'en saisir comme d'une source, comme d'un matériau de première main pour l'étude, et proposer une analyse juridique de l'image en marge des travaux d'iconologie juridique, traditionnellement centrés sur les peintures, enluminures ou sculptures⁷.

Bien que non juridique par nature, le cinéma exprime la culture juridique d'une société, culture à laquelle le juriste ne peut rester indifférent. En effet, qu'elle soit vraie ou fausse, fantasmée ou se présentant comme une version la plus exacte possible du réel, l'image produite traduit - à moins qu'elle ne la forme d'ailleurs - cette culture juridique diffuse qui dicte en partie les comportements juridiques des individus et constitue parfois un accès à la connaissance d'une institution (l'Elysée⁸, un ministère⁹, un tribunal¹⁰) ou d'un acte juridique¹¹.

Du film aux autres formes artistiques, il n'y a eu qu'un pas vite franchi et nos travaux de recherche individuels ou communs portent aujourd'hui sur le droit dans les arts visuels, y compris l'art contemporain et les performances. De plus en plus d'artistes en effet s'emparent du droit qu'il s'agisse des concepts, des objets, des symboles ou des gestes juridiques et en font la matière première de leur création

² Stéphane BOIRON, Nathalie GOEDERT, Ninon MAILLARD (dir.), *Les lois de la guerre. Guerre, droit et cinéma*, Fondation Varenne, coll. « colloques & essais », 2016, 238 p.

³ Nathalie GOEDERT (dir.), *Le travail : souffrance ou plaisir ?*, Presses Universitaires de Sceaux, L'Harmattan, série Ciné-Droit, 2012, 201 p.

⁴ Stéphane BOIRON, Nathalie GOEDERT, Ninon MAILLARD (dir.), *Les secrets du droit*, Presses Universitaires de Sceaux, L'Harmattan, 2014, 242 p.

⁵ Nathalie GOEDERT (dir.), *À la table du droit. Repas, droit et cinéma*, Presses Universitaires de Sceaux, L'Harmattan, série Ciné-Droit, 2014, 244p.

⁶ De même que l'ouvrage collectif *Le droit en représentation(s)*, Mare & Martin, coll. « Libre droit », 2017, 326 p.

⁷ Par exemple : Robert JACOB, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen-âge à l'âge classique*, Le léopard d'or, Paris, 1994, 254 p. ; Antoine GARAPON, Valérie HAYAERT, *Allégories de justice. La Grand'Chambre du parlement de Flandre*, F. Paillard éditeur, Abbeville, 2014, 109 p.

⁸ *Les saveurs du Palais* (Christian VINCENT, 2012) pour visiter les sous-sols de l'Elysée.

⁹ *Quai d'Orsay* (Bertrand TAVERNIER, 2013) pour parcourir les bureaux du ministère des affaires étrangères.

¹⁰ *L'Hermine* (Christian VINCENT, 2015) pour observer les coulisses de la cour d'assises de Saint-Omer ; *9 mois ferme* (Albert DUPONTEL, 2013) pour arpenter l'ancien Palais de Justice de Paris

¹¹ La signature d'un formulaire de vente d'esclave (*Django Unchained*, Quentin TARANTINO, 2012) ou encore une renonciation à héritage (*Les invités de mon père*, Anne LE NY, 2010).

artistique, au point qu'ils performant souvent le droit ; ils vont interroger le concept, interroger sa plasticité, le modeler, le sculpter et ils tendent parfois à le réformer. Ils explorent un phénomène bien connu des anthropologues, la capacité d'action des représentations. C'est dans ce cadre que nous nous sommes intéressés non seulement aux représentations artistiques du procès, mais également à l'agentivité de ces représentations. Nous présenterons ici un essai de théorisation encore en devenir, puisqu'il s'agit d'un travail en cours, avant de nous attarder plus longuement sur un exemple de procès fictif, celui de Louis XVI, organisé par la télévision dans le cadre des manifestations du bicentenaire de la Révolution.

Première partie : Le procès fictif, vecteur et révélateur de culture juridique

Il n'est pas déterminant de chercher l'intention de l'auteur ou de se renseigner sur la réception du public. Il n'est pas intéressant de vérifier l'exactitude de la règle et plus largement d'analyser l'œuvre fictionnelle au prisme du vrai à moins de chercher à comprendre ce que révèle l'erreur ou la fausse représentation. Ce qui nous intéresse ici, c'est la représentation elle-même, indépendamment de ce qu'on a voulu y mettre en amont et de ce qu'on voudra y voir en aval. Notre société qui a soif d'exactitude exige des certitudes et cherche à appréhender le réel par l'établissement de démarcations étanches délimitant les espaces du vrai et du faux. C'est oublier que les frontières sont souvent poreuses et que l'art, le jeu, la fiction sont autant de facteurs d'invention du réel. L'objectif est bien plutôt d'interroger l'intérêt démocratique, historique et juridique de ces représentations artistiques du droit et de la justice.

C'est précisément cette problématisation autour des enjeux et des effets des procès fictifs qui nous permet de dépasser la frontière obsolète et limitante du vrai et du faux. Un procès fictif n'est donc ni un vrai procès, ni un faux procès puisqu'il tient des deux à la fois. C'est un dispositif, mis en œuvre dans le cadre non institutionnel, le plus souvent artistique sans que cela soit systématique, qui reprend (en totalité ou en partie, dans une totale liberté artistique), les codes, les artifices, les décors, les étapes, les rôles, voire le personnel judiciaire du procès institutionnel pour proposer une autre version de la justice. L'attention portée à l'hybridité du produit fini, concocté par un mélange de divers ingrédients dont certains sont vrais et d'autres faux, servira une enquête qui ira plus loin ou ailleurs. Le procès fictif s'inspire et s'ancre dans le réel. Il n'a pas pour finalité le seul divertissement ni même la pédagogie. Peut-être davantage dans le registre de la véridicité (*paresia*) que dans celui de la performativité, le procès fictif a souvent vocation à servir la justice et à soutenir la démocratie. Car les effets de la représentation ne sont jamais ni fictifs, ni faux. Dans certains cas, comme dans le cas des performances, le procès fictif cherche l'interaction : a minima, il interpelle et bien plus souvent, il fait participer, convo-

quant le citoyen à travers le spectateur. Dans d'autres circonstances, le procès fictif cherche à bouleverser le réel, faisant remonter à la surface un déni ou une erreur.

I.- Le procès fictif en prise avec la réalité et les enjeux démocratiques

Les procès fictifs, vrais-faux procès, d'abord mis en scène par des artistes, puis relayés parfois par la société civile, révèlent ainsi la part de l'imaginaire non pas comme espace d'échappement à la réalité du monde, mais comme levier de construction du réel. L'utilisation devenue fréquente dans l'espace public de ce dispositif discursif et performatif ne peut s'expliquer par un simple mouvement de mode. Loin de s'inscrire dans une mouvance qui tend à nier tout partage entre le vrai et le faux, au nom d'une vérité relative, nous défendons l'idée que les procès fictifs sont une autre manière de « dire le vrai » dans nos démocraties contemporaines et qu'ils peuvent légitimement constituer un objet d'études en phase avec l'actualité et en prise avec les questionnements fondamentaux de justice et de démocratie.

La dramaturgie pénale, le spectaculaire du procès, sont toujours mis en avant dès qu'il s'agit de rapprocher art et justice. Sans remettre en question les correspondances qui existent entre scène artistique et scène judiciaire, il n'est pas question ici de suivre ces pistes déjà bien explorées mais de diriger nos regards vers les effets de cette *justice artistique ou civile*, vers la place que celle-ci peut occuper dans la cité. Procès institutionnels et procès profanes (événements culturels ou politiques) peuvent alors être rapprochés en tant que pratiques sociales ayant des effets dans la société concernée. Dès lors, juridique avant d'être esthétique, cette étude s'intéresse non pas aux représentations artistiques du procès mais aux dispositifs de procès lorsqu'ils sollicitent le réel et lorsqu'ils se déploient dans un espace de questionnements et de recherche sur ce qu'est la justice, sur ce qu'elle pourrait être, sur ce qu'elle devrait être. Le procès fictif agit alors comme révélateur d'une réalité non visible. Sans toujours cultiver un lien direct avec le réel en lui-même, en ayant même parfois l'air de refuser cette inscription dans la réalité, le procès fictif permet de penser la justice et d'envisager le droit et les dispositifs mis en œuvre par la justice comme des matériaux sujets à des reconfigurations fécondes.

Alors même que circule l'idée suivant laquelle les institutions démocratiques sont en crise, et que les citoyens ne font plus confiance aux hommes et aux services d'État qui se sont éloignés d'eux, de leurs préoccupations et de leurs intérêts, on n'a peut-être jamais fait autant appel au dispositif du procès dans l'art et la vie citoyenne. Si l'institution judiciaire est critiquée, attaquée, la justice reste un idéal pour les citoyens. La mise en scène du procès organisé par la société civile illustre ce paradoxe – on peut prendre ici l'exemple du procès fictif international de la firme chimique Monsanto, organisé à La Haye en 2016 – car elle est à la fois la preuve des critiques mais aussi celle des espérances vis-à-vis de la justice. On peut ainsi y voir le symptôme de la crise institutionnelle mais aussi y lire l'expression

d'une foi inébranlable dans la justice et d'une exigence permanente constituant le pendant des déceptions contemporaines. Les procès fictifs permettent en effet de découvrir la complexité d'une justice contemporaine qui ne peut plus se penser et se construire en marge des arts et des citoyens. L'intérêt démocratique de ces productions artistico-judiciaires se situe ici, dans la mobilisation autour d'un enjeu commun au cœur de l'État de droit et dans un projet participatif dynamique qui vise à se réapproprier le processus de justice. Le procès fictif vient parfois réparer, cautériser, rafistoler l'histoire institutionnelle qu'il s'agisse d'une vérité judiciaire construite par le tribunal institutionnel et qui serait contestée d'une manière ou d'une autre, qu'il s'agisse d'un déni de justice, qu'il s'agisse d'un processus judiciaire inachevé, inaccompli, inabouti et donc insatisfaisant. La version artistique trouve alors sa place naturelle dans l'histoire judiciaire en tant qu'alternative à la carence, à l'inefficacité, à l'incompétence ou à la corruption de l'institution¹². L'intérêt politique se double ici d'un intérêt historique.

La recherche autour des effets du fictif dans le réel nous a naturellement conduites à en faire l'axe discriminant de cette étude. Aussi peut-on envisager de distinguer suivant que la mise en scène du procès est imaginaire, qu'elle insiste sur l'expérience de jugement, ou qu'elle constitue un événement de justice historique.

II.- *Le procès-imaginaire*

Le procès-imaginaire peut permettre de penser la justice réelle. Le recours à l'imaginaire est ici un ressort qui permet des audaces et, en réalité, il ne s'agit jamais d'abandonner complètement le réel mais de s'en éloigner pour mieux en parler, peut-être même mieux agir. Nous disposons sans aucun doute de l'archétype du procès fictif avec le procès-jeu tel qu'il est représenté dans *La plus belle soirée de ma vie* (Ettore Scola, 1972), qui met en scène quatre magistrats à la retraite occupant leurs longues soirées à refaire des procès historiques ou à faire celui de leur invité d'un soir qui se « prête au jeu ». Certes ce jeu s'inscrit dans une fiction cinématographique mais il constitue la représentation la plus poussée et la plus paradoxale de la part de réel qui s'inscrit dans l'imaginaire. Rien n'est vrai dans le jeu sauf le jeu, à savoir la participation non pas d'un acteur à une représentation mais d'un joueur qui accepte les règles d'un jeu et y participe pleinement et réellement. S'émanciper de la réalité au point de représenter le procès comme un jeu, n'est-ce pas habilement révéler la

¹² Déjà, de nombreux films de fiction traitent de l'erreur judiciaire et certaines productions interviennent avant la révision du procès ce qui en fait des films engagés, prenant parti par rapport au verdict et soutenant une autre vérité judiciaire : *Omar m'a tué* (Roschdi ZEM, 2011), *Présumé coupable* (Vincent GARENQ, 2011), *Le pull-over rouge* (Michel DRACH, 1979) mais le procès fictif va plus loin : il ne raconte pas l'erreur judiciaire, il ne dénonce pas l'erreur judiciaire, il entend la rectifier et proposer une autre version du procès comme Milo RAU le fait en challengeant la justice russe dans ses procès de Moscou pour aboutir à un verdict concurrent, fondé sur une plus juste application du droit et un respect des procédures : voir « Le dispositif du procès dans les performances de théâtre contemporain », *Les cahiers de la justice*, 2018/4 ; dossier *La symbolique judiciaire en mutation*, p. 687-697.

part imaginaire de nos institutions, et précisément appréhender en toute lucidité le processus judiciaire dans sa globalité et sa complexité ? En représentant ainsi une performance de procès, Scola donne chair à la théorie wéberienne du procès-jeu et interroge le mécanisme judiciaire. Les autres expériences de procès fictifs ne sont que des déclinaisons de ce modèle.

Un autre dispositif de procès imaginaire intéressant : *UIP27* de l'artiste et réalisateur suédois Joachim Hamou¹³. Il s'agit d'un triptyque : une installation, une performance et un film. Préférant la prise en compte des interactions invisibles à l'apparente linéarité d'un procès, l'artiste met en évidence le maillage complexe qui en détermine la substance même. Joachim Hamou a recours à la fiction mais c'est une fiction qui se nourrit du réel. Le scénario judiciaire fait intervenir des trajectoires humaines qui se rencontrent au moment du procès : la juge internationale, les traducteurs, l'expert-géomètre... Joachim Hamou tisse une toile qui relie tous les intervenants du procès fictif au réel que ce soit parce qu'il s'agit d'une terre, filmée au plus près, ou parce que le scénario permet des digressions vers les incarnations des personnages que sont les acteurs du procès. Les histoires croisées participent à montrer que l'histoire du procès n'est pas d'un seul tenant et que la difficulté ne saurait se réduire au litige. Plongée d'ordre psychanalytique dans l'esprit de la juge internationale, digression du côté de la vie sentimentale de la traductrice, expérience de terrain avec le géomètre qui expertise la propriété dont il est question... Bien juger relève de la gageure. Le film de Joachim Hamou donne une version de procès qui ressemble à une poupée russe. Le recours à la fiction peut seul permettre de disséquer les vies qui se croisent et se frôlent l'instant d'une audience.



crédit : Joachim Hamou

¹³ <https://hamou.org/>.

Certes, Joachim Hamou invente un procès de toutes pièces mais au-delà du cas d'espèce, il crée un dispositif participatif visant à évoquer le conflit israélo-palestinien en dépassionnant le débat. Il faut revenir sur les étapes du projet pour comprendre que le scénario fictif a été écrit à partir et à la suite des performances de procès. La performance en public n'est ainsi qu'un moment intermédiaire dans le processus de création et le public est à cette occasion sollicité et enregistré : Joachim Hamou organise les procès-spectacles comme autant de sondages pour tenter de construire un procès fictif en prise avec le réel. Le procès de fiction est donc, d'une certaine manière, *inspiré de faits réels*.

III.- *Le procès-spectacle et le peuple juge*

Dans les projets artistiques qui mettent en œuvre des procès-spectacles centrés sur le jugement populaire, l'intrusion du réel s'opère par la sollicitation du public, placé dans la position du jury populaire.

En février 2014, l'émission *Intime Conviction* a ainsi proposé une nouvelle forme de procès fictif. S'inspirant très directement d'un fait divers suivi d'un procès d'assises qui avait abouti à l'acquittement du docteur Jean-Louis Müller, le programme proposait un téléfilm retraçant l'enquête policière après le meurtre d'une femme, au terme de laquelle le mari de la victime était arrêté exactement comme dans l'affaire Müller. La diffusion du téléfilm devait être suivie d'une web-série particulièrement intéressante pour notre propos : le procès fictif du personnage de la fiction, tourné dans un vrai tribunal, avec les acteurs du téléfilm mais aussi de vrais magistrats, de vrais avocats et 9 jurés préalablement sélectionnés par la production. L'exercice reposait en grande partie sur l'improvisation, chacun jouant son rôle sans connaître l'issue du procès. L'internaute lui, pouvait suivre les débats au jour le jour et disposait des facilités numériques caractéristiques des web-documentaires : une plateforme permettant de consulter les pièces du dossier, de visionner les audiences sous différents angles de vue, etc... Au terme des audiences, une dernière vidéo devait rendre compte du verdict prononcé par la cour d'assises fictive tandis que les internautes auraient pu prononcer le leur.

La justice, relativement bienveillante vis-à-vis des procès de fiction, même inspirés de faits réels, autorise la diffusion du téléfilm mais interdit l'émission suite à la plainte de Jean-Louis Müller. L'analyse des décisions de justice qui aboutissent à l'interdiction de diffusion nous permet de mettre en lumière la position du juge. L'atteinte à la justice n'est pas constituée ici par une critique de la justice mais par une entreprise de substitution mise en œuvre sous le prétexte pédagogique. Le juge considère que la web-série constitue « un simulacre de procès » : quelque chose se joue donc sur le terrain non de la vérité mais de la véridicité. Le procès-fictif ne livre pas un autre récit du procès mais propose une autre version du procès. Le risque est d'autant plus grand que les outils numériques permettent une réflexivité

qui met à nu le processus judiciaire, littéralement disséqué, coupé en séquences, décortiqué pour l'internaute.

Intime conviction n'est pas un programme de justice-réalité comme on a pu le qualifier, c'est justement un programme de justice-fiction... mais une justice-fiction suffisamment performante pour venir bousculer la justice réelle, l'institution elle-même. Il s'agit peu de critique ici mais de concurrence. L'aléa et l'expression publique du verdict donnent une force au jugement fictif, qualifié d'ailleurs par le juge de « rejugement », qui semble donner corps à la théorie de Pierre Legendre sur le média-juge. Et c'est alors en termes de légitimité qu'il faut aborder cette cyberjustice, dans un contexte de dématérialisation de la justice dite réelle, et d'attentes démocratiques¹⁴.

Du côté du spectacle vivant, d'autres expériences proposent au public de vivre une expérience inédite : jouer à juger. *Please, continue (Hamlet)* est un procès improvisé qui se réinvente chaque soir à partir d'un même cas d'espèce. Quelques acteurs, sans texte préécrit, quelques professionnels de la justice recrutés dans les villes visitées et le public local créent, à chaque représentation, une nouvelle version de ce procès continuellement rejoué¹⁵. Le metteur en scène Yan Duyvendak multiplie les performances-procès, investissant parfois de vrais lieux de justice pour organiser ses procès fictifs... La performance joue sur l'ambiguïté, oscillant systématiquement entre le réel et le fictif, entre le vrai et le faux. Les faits repris sont inspirés de faits réels, des magistrats, des huissiers, des avocats sont requis pour jouer leur rôle professionnel aux côtés d'acteurs, il n'y a pas de scénario écrit mais un timing imposé, etc... Il s'agit de faire vivre au public une expérience de procès et non de proposer une histoire de procès.

¹⁴ Sur ce procès fictif qui a été censuré par le juge, on pourra lire Nathalie GOEDERT, Ninon MAILLARD, « Vérité judiciaire versus vérité médiatique. Les fictions du réel constituent-elles une menace pour la justice ? » dans Naïma GHERMANI et Caroline MICHEL D'ANNOVILLE (dir.), *Image et droit. Du jus imaginis au droit à l'image*, Publication de l'École française de Rome, Collection de l'École française de Rome 599, 2022, p. 229-248, <https://books.openedition.org/efr/41335>.

¹⁵ *Please, Continue (Hamlet)*, tribunal de commerce, actOral, Marseille, 02/10/2013, 130', Yan DUYVENDAK, <https://vimeo.com/193389590> ; *Le cas Hamlet* (David DAURIER, 54', Bel Air media, 2015) est un documentaire sur la performance de Yan DUYVENDAK et Roger BERNAT (captations réalisées au Théâtre National Populaire de Villeurbanne en novembre 2014) : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Please-continue-Hamlet/ensavoirplus/idcontent/105342>.



crédit : Yan Duyvendak, *Please, continue (Hamlet)*, Tribunal de commerce de Marseille, 02/10/2012 (<https://vimeo.com/193389590>)

Le public dispose d'un dossier d'instruction, il écoute l'audience en sachant que le président de la cour appellera quelques personnes pour composer un jury. C'est bien au citoyen que Yan Duyvendak s'adresse et que le procès parle. Le public fait corps avec la scène, et le spectacle n'a pas de sens tant que les jurés du public ne se sont pas prononcés. C'est du grand nombre de représentations que *Please, continue (Hamlet)* tire sa représentativité et cette question de la représentativité est au cœur du projet car le fondement démocratique de la justice est ici mis en œuvre... Alors que toute Constitution tend à institutionnaliser le peuple au risque de sa désincarnation, la performance-procès tente d'opérer la métamorphose d'un public en peuple vivant et agissant. Si le verdict n'a pas de conséquences juridiques, il a néanmoins un impact sur le réel sans commune mesure avec un spectacle plus traditionnel.

Cette instrumentalisation du mécanisme du procès dans une dynamique qui se veut bien souvent pédagogique ne va pas sans poser quelques difficultés à la justice institutionnelle. Décrites, voire interdites dans le cas du programme *Intime conviction* diffusé par Arte, ces expériences peuvent néanmoins contribuer à animer la vie démocratique en sollicitant le public en tant que citoyen.

A côté de ces expériences centrées sur le jugement, il existe d'autres dispositifs qui insistent davantage sur le processus que sur le verdict populaire. Ici, ce n'est pas la confrontation de verdicts contradictoires susceptible de créer la polémique, voire de déstabiliser l'institution, qui est recherchée, mais l'invention d'une justice qui, du point de vue de l'institution, peut être rejetée à la marge mais qui, du point de vue de la cité, s'inscrit en son cœur.

IV.- *Le procès-événement comme catharsis*

Ce n'est plus alors une expérience de jugement qui est proposée au public mais une expérience de justice qui est tentée pour pallier les insuffisances d'une justice institutionnelle qui est ici moins méprisée qu'interpelée.

Dans *Bamako* (2006), Abderrahmane Sissako met en scène le procès de la Banque mondiale. Il s'agit donc de filmer un procès qui n'a jamais eu lieu, un procès inventé de toutes pièces. C'est précisément parce que l'univers onirique d'Abderrahmane Sissako est sans limite qu'il choisit d'en confier le jeu à des professionnels de la justice. Le procès imaginaire sera donc totalement improvisé par ces professionnels, de même que les témoins appelés à la barre sont tous des représentants de la société civile, qui défendent réellement les dossiers dont ils ont connaissance. Tout est donc *vrai* dans ce procès fictif. La seule entorse à la réalité est qu'il se tient devant des caméras, dans la cour privée d'une habitation malienne, loin des prétoires officiels.

Dix ans plus tard, une association organise à La Haye le procès fictif de la firme Monsanto. Dans un tribunal improvisé, de « vrais juges » écoutent la parole des témoins qu'aucune instance judiciaire, nationale ou internationale, ne prend en compte. Faute d'un arsenal normatif adapté, de nombreux préjudices causés par l'activité industrielle de la firme restent en effet impunis. La société civile prend alors l'initiative et s'érige en juge. Dépourvue du pouvoir de coercition qui corréle le pouvoir de juridiction, elle compte sur le pouvoir de persuasion, sur une légitimité populaire d'un nouveau genre. Comme le procès de *Bamako*, le Tribunal Monsanto compte au nombre des représentations de la justice qui interrogent à ce titre la réalité judiciaire. En instruisant à La Haye le « vrai-faux procès » de la firme Monsanto, le Tribunal du même nom questionne le rapport de la fiction à la vérité et éclaire la question de sa performativité.

Dans la lignée des tribunaux d'opinion, ces initiatives interrogent les lieux du droit en démocratie – non pas seulement où il se dit mais aussi où il se forme – en concrétisant la possibilité de créer de nouveaux espaces, en marge d'institutions qui ne font plus l'affaire. Cette question est aujourd'hui incontournable tant nos démocraties démontrent leurs faiblesses dans une société mondialisée. Les juristes, longtemps aveuglés par le positivisme, répugnent à l'envisager lucidement. La société civile elle-même, qui revendique pourtant, au nom du rétablissement de ses droits initiaux, la liberté de créer un nouveau modèle institutionnel quand l'existant se montre défaillant, reste marquée par cette culture du droit-vérité et peine à s'en dégager.

L'innovation véritable est pourtant de concrétiser, en le montrant par le mode de la fiction, dans une société qui a plutôt pris le parti de le taire ou de le marginaliser, le fait que la règle de droit peut naître hors des circuits officiels. Après avoir fondé la démocratie sur la représentation, qui faisait des organes représentatifs les canaux exclusifs de l'expression civique et juridique, notre société tend aujourd'hui

à s'en écarter. Elle lui préfère le modèle participatif dessinant les contours d'un nouvel espace public. Certes la démarche est imparfaite et n'est pas exempte de risques de dérive. Celui par exemple de confondre participation et critique sociale, et de transformer ce tribunal d'opinion en tribunal de l'émotion, dans une dérive populiste dont il faut se garder. La démocratie participative requiert des garde-fous et des précisions conceptuelles sans lesquelles elle peut devenir dangereuse. C'est pourquoi le juriste doit accompagner ces transformations. Il ne peut rester sourd et tenir pour des curiosités amusantes ou déconcertantes ces représentations de la justice que véhiculent ces vrais-faux procès. En dépit de leurs maladroites, elles rappellent que la démocratie n'est pas figée, qu'elle s'inscrit dans un devenir institutionnel et que la fiction participe pleinement à ce processus continu d'inventions institutionnelles.

Les projets de l'artiste Milo Rau peuvent trouver leur place dans cette même piste de réflexion. Dans deux performances filmées, Milo Rau vient en effet challenger les justices institutionnelles et proposer une version inédite de procès. Là encore, nul scénario préétabli mais des débats impliquant les véritables protagonistes, cadrés dans les formes du procès. Droit et politique se mêlent ici pour démontrer l'attente de justice et les ressorts cathartiques du procès au-delà du jugement.

Les procès contre les artistes russes ont en effet signé la fin de la Russie démocratique. Milo Rau remet en cause des affaires avec une performance qui se moule dans le droit russe. Son procès est-il un procès fictif ? Ce n'est pas ce qui le caractérise car il s'agit avant tout d'une version historique du procès, une version parallèle, une version qui entre en concurrence avec la version institutionnelle. Milo Rau organise trois jours d'audience et se fonde sur la procédure pénale russe. Là encore, pas de scénario, ni d'acteurs mais les protagonistes du procès initial, des professionnels de la justice et un jury populaire *ad hoc*. Les artistes et les activistes d'un côté et les extrémistes orthodoxes de l'autre vont accepter de jouer le jeu. Ces derniers sont très intéressés par ce procès fictif : quand les droits de la défense sont respectés, le verdict sera-t-il le même ? La vraie victoire pour ces partisans de la répression et de la censure au nom de la religion d'État serait qu'un jury russe libre réitère la condamnation des artistes. C'est une performance qui n'est pas passée inaperçue : au moment où elle a eu lieu, les services de l'immigration sont intervenus pour entraver le cours de ces audiences et lorsque Milo Rau a essayé de revenir en Russie six mois ou un an après la performance, on lui a refusé l'entrée en Russie.

Dans *The Congo Tribunal*, Milo Rau prend la parole en introduction des audiences du tribunal. Pendant 15 minutes, c'est le procès de la justice institutionnelle internationale qui est mené. Milo Rau ne parle pas de public mais de peuple, et même de « justice au service du peuple », que celle-ci soit à l'initiative d'un artiste importe peu. Le tribunal du Congo a pour objectif de rendre la parole aux congolais et de devenir un « procès », c'est-à-dire, selon Milo Rau, un processus ouvert, dialectique... Il s'agit d'insister sur le débat et non sur la sentence, contrairement aux procès de Moscou. Les juges internationaux présents ont néanmoins vocation à inscrire les

échanges dans une procédure car le procès fictif poursuit d’ambitieux objectifs : universalité, impartialité, véridicité... La conclusion de l’audition de Milo Rau ne laisse aucun doute : « faire entendre la vérité, rien que la vérité, toute la vérité »... Milo Rau n’est donc jamais dans le registre du divertissement. C’est un art vivant et engagé qui témoigne d’une crise de confiance dans la justice institutionnelle mais qui exprime en même temps sa foi dans le contradictoire, l’oralité, la plainte, la défense, le témoignage et le jugement... bref, dans la procédure judiciaire.

Ces procès ne peuvent pas être simplement considérés comme artistiques au risque de les vider de leur véritable substance. S’ils sont dénués d’effet juridique, ils n’en constituent pas moins des événements qui exploitent la force du juridique. La caractéristique fictive ne suffit plus à les disqualifier : fictifs ou non, ils opèrent une catharsis nécessaire et attendue et s’inscrivent dans un processus de résolution des conflits en marge de l’institution. Ils s’ancrent donc dans une réalité qui challenge la réalité politique et juridique.

Seconde partie : Le procès de Louis XVI à la télévision

Le procès de Louis XVI est diffusé le 12 décembre 1988 sur TF1 dans le cadre des célébrations du bicentenaire de la Révolution française. Il est le premier de ce qui devait constituer une série mais qui en définitive n’aura qu’un seul épisode. Très moderne dans sa conception, l’émission conçue par Yves Mourousi est déjà interactive. Une première partie, dont le scénario est écrit par Arthur Conte à partir de documents historiques authentiques, est jouée en public - prévue dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, elle est finalement jouée dans une des galeries de cet illustre bâtiment- et retransmise en direct par les caméras de la télévision. Une seconde partie entièrement improvisée donne la parole à des professionnels de la justice qui se prêtent au jeu du réquisitoire et de la plaidoirie. Enfin, à l’issue de cette représentation les téléspectateurs sont invités à se prononcer sur la culpabilité du roi. Le temps du journal télévisé, soit durant une heure environ, ils votent par téléphone ou par Minitel. C’est le début d’un procédé qui fera recette – et procurera des recettes – à la télévision, à savoir inviter le public à participer.

L’émission interroge sur la valeur d’une consultation deux cents ans après les faits : le vote d’un public assis devant l’écran de sa télévision a-t-il véritablement un sens ? Mais il y a beaucoup plus grave. Sans doute pour des considérations d’audimat, et pour éviter de politiser la question en plein bicentenaire, la production choisit de faire comparaître le citoyen Capet devant le Tribunal révolutionnaire. Faire condamner Louis XVI suite aux accusations de Fouquier-Tinville est sans doute bien plus spectaculaire en effet. Mais cette reconstitution se fait au mépris de la réalité historique, passant sous silence la nature même de l’événement. Louis XVI en effet n’a pas été jugé par un tribunal mais par la Convention, à savoir une assemblée politique. Il est par ailleurs exécuté en janvier 1793 tandis que le tribunal

révolutionnaire n'est créé qu'en mars 1793. L'événement tel qu'il nous est présenté à la télévision relève alors de la pure fiction. C'est précisément parce que ce procès n'a pas eu lieu – comme tel – que l'utilisation du dispositif judiciaire interroge. Quelle est alors cette télévision qui dénature l'histoire et invite le public à une complicité aveugle autour d'un spectacle judiciaire ? Comment accepter la confusion implicite du fait de l'émission entre le sondage d'opinion, le jury populaire et la justice politique ? L'analyse de cet étonnant simulacre, par ailleurs parfaitement assumé, révèle que le dispositif du procès judiciaire est retenu, d'abord pour sa spectacularité qui permet de proposer à une heure de grande écoute, un vrai divertissement, mais également comme générateur de consensus par l'effet d'un jugement réconciliateur. Sous l'apparence d'un innocent divertissement ce vrai-faux procès est destiné dans le contexte commémoratif à produire un faux-vrai consensus national.

I.- Un innocent divertissement

Conformément à sa destination, le but premier étant de « faire de l'audience », l'émission présente tous les caractères du divertissement télévisuel. C'est avant tout à un spectacle que sont conviés les téléspectateurs, un spectacle conçu comme une fiction « inspirée de faits réels », qui surfe ainsi sur la vague commémorative. Le dispositif du procès est choisi tant pour sa spectacularité que pour sa narrativité.

A.- Un « spectacle judiciaire »

Nul doute sur la nature de l'émission ni même sur l'intention de ses réalisateurs : la finalité de l'émission n'est ni didactique, ni pédagogique. Connaissant le goût du public pour les affaires judiciaires plus séduisantes que les documentaires historiques, la production propose de mettre en scène un procès historique. Il ne s'agit pas de reconstituer fidèlement le procès du Roi, de rendre compte d'un pan méconnu de l'histoire révolutionnaire, mais tout au contraire de s'amuser, de se divertir sur fond d'événement historique. Le procès est de l'aveu même des initiateurs de l'émission une « forme ». Dès lors, il semble que le choix du dispositif judiciaire corresponde moins à un souci de vérité historique qu'à l'utilisation esthétique et dramatiquement séduisante de la spectacularité du procès. Car tout procès est en soi spectaculaire¹⁶. Pour forcer l'analogie, et utiliser les ressorts dramatiques qu'offre le jeu judiciaire, les réalisateurs ont choisi de faire juger Louis XVI par un tribunal. Le Tribunal révolutionnaire devient le cadre imaginaire de ce vrai-faux procès. Sans se soucier plus encore de réalisme, la formule, parfaitement anachronique de l'huissier « Citoyens, la Cour » sur fond du roulement des tambours de la garde républicaine, annonce que le spectacle commence. La performance est alors filmée et jouée en direct. Elle

¹⁶ Jean-Pierre ROYER lui-même, dans son très sérieux manuel d'histoire de la justice, relate le procès de Louis XVI avec les mots du registre cinématographique : mise en scène, scénario, casting (*Histoire de la justice en France*, PUF, 1995, p. 339.)

donne lieu à un curieux mélange. Sous réserve de l’anachronisme parfaitement assumé que nous avons signalé, les éléments du décor se veulent historiques et sont en tout point conformes aux gravures de l’époque mais les plans et les prises de vue puisent dans un imaginaire judiciaire beaucoup plus contemporain ; celui véhiculé par les films de prétoire les plus classiques, dans la veine initiée par André Cayatte. Élément du rituel judiciaire exploité pour sa dimension théâtrale, l’entrée solennelle de la Cour est ainsi une image fréquemment montrée à l’écran. Filmée depuis le fond de la salle d’audience, dans une prise de vue devenue coutumière, la Cour fait son entrée dans un décor sobre, pour ne pas dire réduit à sa plus simple expression. Le président et ses deux assesseurs, l’accusateur public ont revêtu les costumes d’usage en ce lieu et portent d’extravagants chapeaux aux plumes tricolores. Ils s’installent en faisant face à la caméra.



Quelques livres disposés sur des tables et des bureaux de bois, évoquent les « codes », dont on ne sait s’ils avaient une utilité au sein du tribunal révolutionnaire, mais qui est aujourd’hui une image indissociable de toute représentation judiciaire.



Le président rappelle alors les règles de l’audience : elle doit se dérouler dans le silence et sans aucune manifestation de la part du public. L’annonce a pour objet

et pour effet de faire taire l'assistance. Car au prétoire comme à la scène, il faut composer avec un public incontrôlable et souvent de parti pris. Venu assister à un spectacle, il n'entend pas boudier son plaisir. On entendra ici les applaudissements du public à certaines tirades, qui rappellent en demi-teinte les acclamations qui devaient animer les séances du Tribunal révolutionnaire. Jouant pleinement son rôle, le président fera de fréquents rappels à l'ordre tout au long de l'audience ; et ce sans doute moins pour se conformer aux exigences d'une procédure judiciaire encore mal définie à l'époque que pour assurer le bon déroulement d'une émission filmée en direct. La salle d'audience est cadrée de sorte que le téléspectateur soit placé face à la cour, comme s'il assistait lui aussi au procès depuis son banc dans le prétoire. Option de réalisation ici encore très commune, puisque la plupart des films de prétoire, à visée pédagogique, cherchent à expliquer le fonctionnement de la justice, donc à montrer la salle d'audience, les acteurs judiciaires, leur rôle et leur place rituelle. Mais ici, pour les besoins du spectacle, la caméra s'attarde surtout sur les visages des comédiens, parmi lesquels on reconnaît quelques grands noms de la comédie française, mais aussi des vedettes du petit écran, parfois à contre-emploi – Patrick Sébastien joue Danton – qui assureront l'audience de l'émission.



Les impératifs du spectacle télévisuel se substituent aux vertus didactiques d'un documentaire historique. C'est ainsi que pour retrouver le ressort d'un procès, dont l'intérêt ici est réduit à l'opposition pauvrement manichéenne de deux camps – les « pour » et les « contre » – on invente des rôles, au mépris non seulement de l'histoire mais de la cohérence procédurale : celui d'un avocat « commis d'office » incarné par Jacques Vergès et d'un avocat de la partie civile joué par Gilbert Collard, des ténors dont on attend une joute oratoire digne des plus grands spectacles. Dans la même veine, pour éviter une trop longue tirade qui mettrait, dès les premières minutes, l'émission en péril, l'acte d'accusation est lu par trois acteurs – le greffier, l'accusateur public et le juge – qui se passent la parole, afin de donner du rythme à cette étape indigeste mais incontournable. De même, afin de ménager une pause pour le public, le président suspend l'audience à l'issue de l'audition des témoins, avant qu'on entende les réquisitoires et plaidoiries qui, dans une seconde partie d'émission, constitueront le clou de la soirée. Suspension qui existe dans la pro-

cédure actuelle mais ne correspond guère à la procédure expéditive du Tribunal révolutionnaire pris pour modèle. Assurément la forme donnée à l'émission – un procès judiciaire – est tout entière destinée à la mise en scène d'une distraction, d'un jeu, qui prend parfois l'allure d'une farce. Le réalisme est délibérément écarté et le respect du dispositif formel n'est qu'une illusion. La dramaturgie du procès est essentiellement support d'une fiction. Le dispositif judiciaire, à défaut de restituer l'Histoire, permet en effet de raconter une histoire. Car si le procès est en soi spectaculaire, il est aussi par essence une performance narrative.

B.- Un « récit » fictionnel

L'émission présente tous les caractères d'une fiction, inspirée de faits réels. Le dispositif du procès est alors aussi choisi pour les opportunités narratives qu'il offre¹⁷. Le tribunal est traditionnellement un lieu d'élaboration du récit qui convient à la naissance d'une fiction. Bien avant l'apparition d'une nomenclature précise - qui décline les fictions réalistes, fiction du réel, docudrama, etc¹⁸- l'émission est conçue comme un produit hybride, un collage d'éléments hétérogènes, fictionnels et hypothétiques, et d'éléments réels, qui constituent une sorte de parafiction¹⁹, dans une troublante alchimie qui non seulement mêle le vrai au faux, mais brouille aussi les repères spatiaux et temporels.

1.- Un mélange de vrai et de faux

L'émission s'articule en deux parties. La première, qui correspond dans le cadre d'un vrai procès aux auditions et interrogatoires, se veut historique. Le texte joué par des comédiens a été écrit à partir de documents authentiques dont il livre la substance à quelques détails près. « Sur le fond, tout est vrai », annonce Arthur Comte en début d'émission. La seconde partie en revanche, est abandonnée au talent des professionnels de la justice qui vont improviser en direct, l'un son réquisitoire, l'autre sa plaidoirie et pour cause, ces rôles étant purement imaginaires, il n'y a pas de documents authentiques sur lesquels fonder un discours. Le plus troublant est sans aucun doute que la partie écrite à partir de la documentation authentique, celle qui se veut historique, est en définitive plus fictionnarisée que la seconde, improvisée et de ce fait, ancrée dans la réalité. Convaincus que la complexité des situations et des discours fait obstacle au divertissement, confondant le populaire avec le facile, les producteurs et concepteurs de l'émission cèdent à la tentation simplificatrice de quelques anachronismes. Les acteurs égrainent, dans un fastidieux catalogue, une

¹⁷ Sur la narrativité du procès on consultera, Nathalie GOEDERT, « Le bonheur en procès », *Les lieux du bonheur, approches littéraires, nouvelles recherches sur l'imaginaire* Anne-Rachel HERMETET, Frédéric LE BLAY, Frédérique LE NAN (dir.), PUR, novembre 2022, p. 103-129.

¹⁸ Isabelle VEYRAT-MASSON, *Télévision et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*, De Boeck, 2008.

¹⁹ Voir Jean ARNAUD, Bruno GOOSSE, *Document, fiction et droit en art contemporain*, Presses universitaires de Provence, 2015.

succession de noms propres, de dates ou de lieux significatifs, de quelques concepts enfin, destinée uniquement à réveiller une mémoire, sans pour autant donner de véritable information : Lafayette, Valmy, République, armoire de fer résonnent tel un écho qui brosse très grossièrement un environnement révolutionnaire. Enfin pour assurer une forme de cohérence et justifier la présence de certains acteurs dans le prétoire, on crée de toute pièce des rôles qui ne correspondent pas à la réalité. C'est ainsi que maître Collard incarne dans un anachronisme troublant « l'avocat de la partie civile ». Le mélange de fiction et de vérité historique contraint par ailleurs à quelques acrobaties : pour faire une place à Malherbes qui historiquement s'est fait volontairement défenseur du Roi devant l'assemblée, on lui attribue le rôle de témoin de la défense, tout en signalant, pour tenter de conserver une cohérence procédurale, qu'il n'a pas été cité par la défense, Louis XVI ayant indiqué qu'il n'entendait pas se défendre ! Plus simplement, les discours authentiques sont tronqués, amputés, épurés, voire reconstitués et perdent une part de leur valeur réelle. Seuls quelques extraits sont retenus, portant surtout sur les interventions des personnages connus que le public doit pouvoir reconnaître. Mais le caractère fictionnel du récit tient plus encore au choix du décor, à savoir le Tribunal révolutionnaire, tandis que les faits réels se déroulaient à la Convention. C'est ainsi que des discours portés par des députés, à la tribune de l'assemblée nationale, se transforment en récits déclamés par des témoins à la barre. Que vaut la lecture d'un acte d'accusation, dont on respecte scrupuleusement la lettre mais que l'on fait lire par le greffier d'un tribunal qui n'existait pas au moment où les faits se déroulaient ? Par ce procédé, tous les éléments cités, pour authentiques qu'ils soient, perdent leur valeur documentaire. Dans ce décor on ne sait bientôt plus quelle est la part du matériau historique ; les grands chapeaux à plumes que portent les juges, parfaitement extravagants, semblent participer de la farce.



Ils sont pourtant rigoureusement conformes aux gravures d'époque représentant les audiences au Tribunal révolutionnaire. Dans cette partie qui se veut historique, les paroles sont justes, mais elles sont insérées dans un dispositif tout à fait factice. Ce mélange de vrai et de faux interroge précisément le statut de la vérité. La fiction n'est pas nécessairement le faux, comme la vérité ne rend pas forcément compte de

la réalité. Le caractère fictionnel d'une œuvre ne dépend pas de l'authenticité des éléments qui sont utilisés, mais de leur agencement. Dès lors qu'il y a construction du récit autour de la sélection subjective de certains éléments, fussent-ils tous authentiques, il y a fiction. Et le récit télévisuel proposé ce soir-là est à proprement parler une fiction. Le phénomène est encore amplifié par la théâtralisation de la procédure judiciaire.

2.- *Un mélange de théâtre et de tribunal*

L'émission se situe entre deux styles, le théâtre et la « performance judiciaire » puisqu'elle invite aux côtés des comédiens qui jouent un texte écrit, des professionnels de la justice qui sont appelés à faire, devant les caméras et en direct, à partir des éléments recensés dans la première partie, un travail identique à celui qu'ils produisent dans le prétoire réel, à savoir, requérir et plaider dans un discours qui se construit au cœur du tribunal, à l'issue des débats. C'est cette partie improvisée qui donne à l'émission sa dimension performative. C'est la première fois que des avocats cèdent à la séduction médiatique et se prêtent au jeu télévisuel. L'émission tire profit de la comparaison entre le théâtre et le tribunal, demandant au personnel judiciaire de « jouer son rôle » d'acteur de la justice. Le procédé n'est pas sans danger car il induit implicitement une théâtralisation de la justice, mais est médiatiquement ingénieux. Il dynamise l'émission sur un thème peu accrocheur en 1988 : le procès de la monarchie, et assure, par la promesse d'une joute oratoire retentissante menée par deux ténors du barreau, une audience que n'aurait pas recueillie une simple émission historique. L'improvisation donne aussi son rythme à l'émission, créant une sorte de suspense, tout à la fois véritable ressort de la fiction et, comme dans un cas d'espèce, note de réalisme. Par ailleurs, l'improvisation sera plus juste, plus crédible, si elle émane de professionnels de la justice, non seulement connaisseurs des procédures, mais aptes aussi à l'art oratoire et qui, bien mieux que des acteurs, sauront faire face aux situations les plus imprévisibles. Mieux encore, la présence de vrais avocats dans ce prétoire reconstitué produira cet « effet de réel » tant recherché par les producteurs qui annoncent « un véritable procès ». Le vrai procès, c'est là le ressort de l'émission. Et comment faire plus vrai que d'observer de véritables professionnels faire leur métier en direct.





Le dispositif du procès judiciaire est ici parfaitement exploité. Paradoxalement, cette seconde partie d'émission, du fait de l'improvisation, est plus réaliste – non pas dans sa dimension historique mais dans sa dimension judiciaire – que la première partie qui recherchait vainement une apparence d'authenticité. Preuve encore une fois que les mécanismes de la fiction sont complexes autour des registres du vrai et du faux.

Toutefois, dans une émission préparée à la hâte, l'improvisation n'atteint pas son objectif. Loin de s'en tenir au rôle qui leur est assigné, les avocats prennent spontanément la parole au cours de la première partie, augmentant la confusion du discours historique. Jean-Edern Allier à qui l'on a confié le rôle historique de Fouquier-Thinville, et qui improvise lui aussi puisque, historiquement, l'accusateur public n'était pas encore institué au moment du procès du Roi et qu'il n'existe donc pas de texte de référence pour son rôle, se montre totalement imprévisible, et déclame à tort et à travers des propos souvent incompréhensibles qui donnent à la prestation collective le ton d'une « bouffonnerie ». Enfin, les repères spatiaux-temporels sont brouillés, puisque dans ce tribunal reconstitué où certains déclament des textes d'un autre temps en costume d'époque, d'autres, en costume de ville, improvisent des interventions en sollicitant des concepts bien plus actuels. Ce sont aussi les caméras de la télévision qui apparaissent fréquemment dans le champ et interdisent de se projeter véritablement deux cents ans en arrière.



Cette mise en scène faite d'éléments disparates pourrait être du meilleur effet si la fiction était parfaitement assumée par les producteurs ou les concepteurs de l'émission. Mais tout au contraire, loin de revendiquer sa nature fictionnelle, imaginée à partir d'un événement historique librement interprété, ils cherchent leur légitimité du côté de l'authenticité historique, cherchant à minimiser l'importance des éléments empruntés à l'imagination. En présentant l'émission, Arthur Conte défend, la « rigoureuse honnêteté » qui l'a guidé. Dans une formule déconcertante, il explique : « Si nous n'avons pas respecté la forme de la procédure, nous avons strictement respecté le fond de la vérité historique ». Mais peut-il être question d'authenticité dans un récit décontextualisé ?

Retenons qu'en tout point, la télévision programme une fiction inspirée d'un événement historique. Certains l'ont qualifié de divertissement d'utilité publique, dans la mesure où on y évoquait le procès du roi. Mais l'expression de "feintise ludique partagée" que l'on doit à Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction*²⁰ ? semble plus appropriée. "Feintise" parce qu'il s'agit de faire semblant, "ludique" parce qu'on y suspend les règles de la réalité sans véritable intention de tromper et "partagée" parce que les partenaires reconnaissent mutuellement leurs intentions respectives. Il n'y a pas tromperie. C'est une farce et personne ne devrait s'y tromper. Ce qui pourrait passer pour un simple divertissement historique n'est pourtant pas innocent car le choix du dispositif du procès comme artifice de mise en scène emporte aussi l'intention d'instrumentaliser le public et agit comme perversion de la démocratie.

II.- *Le consensus réconciliateur*

Dans le cadre de la célébration du bicentenaire, l'émission vise à produire un consensus autour d'un événement qui par nature fait polémique. Elle le fait au prix de la falsification de l'histoire et de l'instrumentalisation du jugement populaire.

A.- *La falsification de l'histoire*

Le procédé n'est pas nouveau. Les commémorations, on le sait, construisent une mémoire bien plus qu'elles n'en rendent compte. Le but de ces commémorations mémorielles est moins, en effet, la connaissance précise de l'histoire – ou son rappel – que l'écriture du roman national, que l'on veut fédérateur, donc épuré de ses éléments dissonants. Pour éviter la polémique, il est alors recommandé, dans le cadre de ces célébrations, de présenter un récit consensuel quitte à édulcorer quelque peu la réalité historique. C'est sans aucun doute dans cet esprit que les producteurs de l'émission mettent à peine en scène le protagoniste de l'événement, à savoir le Roi. Il apparaît peu à l'écran et reste durant toute la durée de l'émission, retranché dans un silence mutique, presque caricatural.

²⁰ J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Poétique, 1999.



Il est vrai que Louis XVI avait refusé de se défendre, mais fallait-il pour autant le gommer du petit écran, le faire disparaître de la scène ? Ce roi inconsistant, sans charisme, ne suscite ni empathie, ni antipathie. C'est précisément l'effet recherché. En gommant le personnage, on souhaite dépassionner le débat, écarter toute référence à la monarchie. En 1988, la monarchie n'est pas le sujet de l'émission. L'acquiescement de Louis XVI par 55 % des téléspectateurs qui clôture la soirée est la preuve éclatante d'un débat qui n'a pas trouvé ses fondements dans l'historicité.

Toutefois, le procédé devient plus contestable quand le consensus commémoratif s'obtient au prix d'une falsification de l'histoire. Plutôt que d'expliquer en effet un événement complexe mais néanmoins fondateur, à savoir la condamnation à mort de Louis XVI, l'émission, poussant à l'extrême la simplification, surfe sur la sémantique et propose comme une évidence un « procès » – puisque tel est le terme retenu par l'histoire – mis en scène dans un tribunal. Le plus grave est en effet de donner au terme de « procès », par l'effet conjugué de la mise en scène et de la reconstitution anachronique d'une audience qui se tiendrait devant le Tribunal révolutionnaire, une dimension judiciaire que le procès de Louis XVI n'a jamais eue. Cet imperceptible glissement du politique au judiciaire est loin d'être anodin ; il dénature le régicide de fondation qu'il prétend commémorer, voire reconstituer. Fruit d'une sentence judiciaire, la condamnation du Roi serait l'expression de la séparation des pouvoirs tout nouvellement instituée ; alors qu'elle est tout au contraire, la première manifestation républicaine d'une justice politique, exceptionnelle, dérogoire aux principes établis. Le procédé est assurément plus polémique mais aussi beaucoup plus conforme au contexte révolutionnaire. Louis XVI en effet n'a pas été jugé par des magistrats de l'ordre judiciaire – fut-il révolutionnaire –, mais a été accusé et condamné par une juridiction d'exception, à savoir, les représentants élus de la Nation réunis à la Convention. Et ce n'est guère l'avertissement d'Arthur Conte en début d'émission, aussi bref qu'ambigu, prévenant que « la forme est imaginaire mais [que] le fond est rigoureusement exact » qui peut prétendre rétablir la vérité. D'autant qu'en l'espèce la nature même de l'événement ne permet pas de distinguer la forme du fond. C'est faire peu de cas en effet de la force démonstrative des images ; ce que pourtant le sous-titre de l'émission suggère : « la parole est aux images ». Le

public croit apprendre en se divertissant, mais il s'acculture. La mémoire collective retiendra en effet la dimension judiciaire du spectacle télévisuel qu'elle appliquera, par analogie, à l'événement historique réel. Bien qu'avouée, la falsification passe inaperçue. L'émission réussit ce prodige de produire du faux à partir de l'authentique, et de faire du vrai avec du faux ! Pour preuve, les propos de Gilbert Collard qui, sans doute séduit par la proposition médiatique, se laisse emporter par l'enthousiasme et tire de trop rapides conclusions qu'il livre dans un entretien au Figaro-magazine²¹, partenaire du programme :

« Je crois que la condamnation à mort du roi est à l'origine de toute la perversion du système judiciaire. C'est ce qu'on appelle en droit "la compensation de la culpabilité" : on décapite un roi et on se donne l'impression d'avoir fait un acte de justice d'une telle ampleur que tout ce qu'on pourra faire ensuite sera forcément du côté de la justice. La décapitation de Louis XVI, c'est un blanc-seing donné à ces petits juges qui portent aujourd'hui leur toque comme on porte une couronne. Si l'on avait seulement banni le roi, on aurait pu construire une autre justice ».

L'amalgame entre procès et système judiciaire s'impose du seul fait de la mise en scène. On peut être certain qu'ils seront nombreux à l'issue de l'émission à partager ce sentiment. On s'interroge alors sur les vertus pédagogiques de la télévision qui opte pour une simplification mensongère quand il aurait été si « simple » et autrement plus satisfaisant d'expliquer la vérité d'un procès politique. L'atteinte à la vérité historique est d'une telle gravité qu'on ne saurait l'expliquer par le simple désir d'une forte audience. Le spectacle aurait-il été moins bon si la scène s'était déroulée devant la Convention ? Certains réalisateurs s'y sont risqués sans que l'intensité dramatique de leur film en pâtisse²². La raison impérieuse qui a déterminé la production à faire le choix du dispositif du procès doit être recherchée dans l'essence même du processus judiciaire qui par le jugement qui le clôt, offre aux parties divisées autant qu'à la société ébranlée, une voie de réconciliation.

B.- L'instrumentalisation du « jugement » populaire

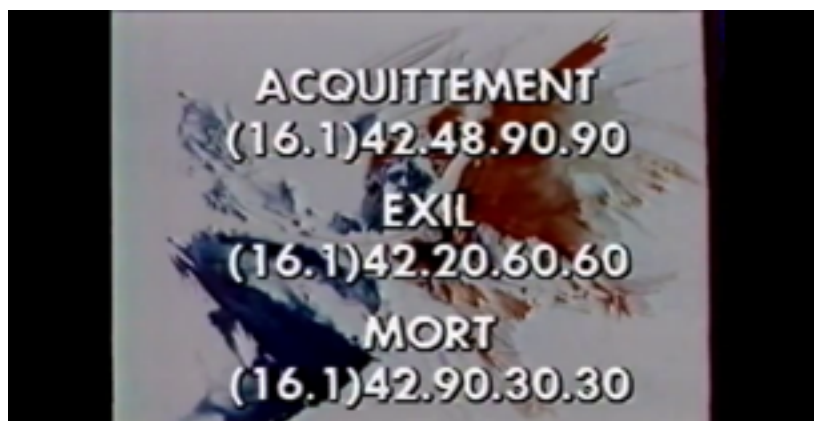
L'idée force de l'émission, celle qui guide le choix du dispositif judiciaire au mépris de l'histoire, consiste à utiliser le tout nouveau minitel pour faire une émission participative. Interagir avec le public devient à la fin des années 1980 une pratique théâtrale à la mode – en 1988, Robert Hossein met en scène au théâtre *La liberté ou la mort*, spectacle interactif qui permet aux spectateurs de choisir leur place dans l'hémicycle reconstitué et de sanctionner de leurs cris les procès populaires tenus sur la scène – au point qu'elle passe pour caractéristique de la politique des spectacles de cette période²³. On y retrouve non seulement la tradition du théâtre populaire, mais surtout une correspondance exacte entre l'événement que l'on

²¹ *Le figaro Magazine*, 10 décembre 1988.

²² On pense à Robert ENRICO et Richard T. HEFFRON, *La Révolution française*, 1989.

²³ Sur cette question, voir Bérénice HADIMI-KIM, *Les cités du théâtre politique en France, 1989-2007, Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Thèse doctorat, Université Lumière Lyon 2.

souhaite commémorer et la construction du spectacle. Le théâtre participatif réinvente l'Agora comme scène première de l'ambition démocratique. Ainsi à l'issue de l'audience telle qu'elle est représentée, après avoir entendu les témoignages, réquisitoire et plaidoirie, les téléspectateurs sont invités à se prononcer sur le sort du Roi. Le président énonce les questions qui vont être posées au public : Capet est-il coupable des fautes dont il a été accusé ? Et si la culpabilité est acquise, quelle doit être la peine ? Les téléspectateurs ont le choix entre l'exil ou la mort. On ne les invite ni à motiver ni à partager leur avis puisque le numéro à composer est différent selon qu'on se prononce pour le bannissement ou la peine capitale. Le scrutin se réduit donc à une opération comptable, et rentable ! Car il ne faut pas oublier que la communication est payante.



Si l'intention est de célébrer, par l'interaction, l'entrée du peuple sur la scène politique, les modalités de l'émission engendrent des confusions lourdes du risque de dérive. La première est l'amalgame qui s'opère naturellement entre le peuple et le public par la magie de l'image. À l'issue de la présentation de l'émission, Arthur Conte en gros plan s'adresse aux téléspectateurs, leur rappelant que, ce soir, le Roi se présente « Face à vous tous ». Le geste qui accompagne ces propos est celui que l'on a maintes fois à l'écran dans les films de prétoire. Ouvrant les mains, faisant face aux téléspectateurs, il les invite en quelque sorte à pénétrer depuis le fauteuil de leur salon, dans la salle d'audience. Propos relayés – martelés ? – pour plus d'efficacité, par la voix de Léon Zitrone qui assure le rôle du président du tribunal : « Je déclare ouvert ce grand tribunal extraordinaire de la France, à l'issue duquel tout notre peuple lui-même aura à décider de la culpabilité et du sort d'un despote, en la présence de Louis Capet ». Le titre de l'émission : « Au nom du peuple français » procède de la même intention. La télévision est hissée au rang d'instrument fédérateur susceptible de rendre vivante la démocratie. Deux cents ans après, elle entend se substituer à la fête révolutionnaire, outil pédagogique qui permettait d'enseigner, en l'incarnant, le principe nouveau d'unité nationale. C'est oublier que la fête révolutionnaire, tel un rite de passage, était censée opérer la transformation du sujet en citoyen. Dans la fête, par la fête, le peuple-acteur devenait Nation. La télévision pouvait-elle prétendre à une telle transcendance ? L'émission démontre que l'utilisation du procédé participatif ne suffit pas à donner sens à l'événement

et n'est pas nécessairement gage d'une haute ambition démocratique. Elle opère semble-t-il une autre forme de transformation, bien pauvre et fort peu révolutionnaire, qui transforme le public passif devant son petit écran en peuple français, qui fait du téléspectateur le modèle du nouveau citoyen.

Mais ce qui constitue réellement l'événement, dans l'esprit de la production, c'est que ce public-peuple est invité, non seulement à assister au procès, mais à juger l'accusé. Le jugement qui doit clore l'émission s'inscrit très étroitement dans le processus commémoratif destiné à produire un consensus. En cela le dispositif judiciaire est parfaitement adapté au but poursuivi. Le procès agit comme une sorte d'exutoire des passions. Après qu'aient été exposés les arguments de l'accusation et de la défense, la sentence rétablit pour l'avenir l'équilibre qui avait été rompu par le conflit. Inviter le public à juger le roi deux cents ans après les faits, c'est produire la fiction de la grande réconciliation de l'acquiescement. De surcroît, le verdict populaire semble adapté à la commémoration d'une révolution qui, mettant fin à la justice royale, institue par la séparation des pouvoirs, une justice désormais rendue au nom du peuple. S'opère alors un insensible glissement du public-peuple au peuple-juge. Mais loin d'être conforme à l'esprit révolutionnaire, cette instrumentalisation télévisuelle du jugement travestit la portée démocratique d'une justice du peuple et en gomme toute la complexité. En dépit de l'annonce faite dans la presse : « Lundi soir, à l'issue de l'émission, les téléspectateurs seront les jurés du procès de Louis XVI », pas de jury populaire institué ici, pas de délibéré secret propre à faire naître l'intime conviction. La formule lapidaire « Jugement par téléphone » fièrement annoncée par la presse et qui veut sonner comme un indice du progrès traduit tout au contraire qu'il n'y a ni jugement, ni même vote. Tout au plus pourrait-on parler d'un sondage d'opinion. Confondant la justice populaire, justice de masse, impulsive, spontanée, irréfléchie et la justice d'un peuple institué en jury, l'émission propose une grave perversion de l'acte de justice et prépare l'avènement du média-juge qu'annonçait Pierre Legendre²⁴, que le développement d'internet et la consécration de la communauté des internautes rendent aujourd'hui si tangible.

L'utilisation du dispositif du procès ne se contente pas de « jouer » la justice, il permet de se jouer de la justice et plus encore des fondements de la démocratie qu'on entend paradoxalement mettre à l'honneur : l'exercice de la justice et le suffrage. Insensiblement, par la force des images – fussent-elles de médiocre qualité – la démocratie se confond avec le divertissement télévisuel. Ce sont les jeux du cirque revus par Yves Mourousi²⁵. Se parant de la force du droit par la mise en

²⁴ Pierre LEGENDRE, *Leçons III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1997. Idée reprise par Mireille DELMAS-MARTY, « Justice télévisée ou médias justiciers » dans *Mettre l'homme au cœur de la justice : hommage à André Braunschweig*, Paris Association française pour l'histoire de la justice, Litec, 1998.

²⁵ Jacqueline BEAULIEU, « Louis XVI entre vos mains », *Le soir.be*, mis en ligne le 12/12/1988 : « Le spectacle qu'il a conçu tient à la fois de la "dramatique" façon premières années de la télévision et des jeux du cirque »

scène judiciaire, l'émission constitue une grave atteinte à la démocratie dont elle ne présente en fait qu'une caricature, « une bouffonnerie » !

