

De l'engagement et de son insuffisance : les exemples de *12 Angry Men* de Sidney Lumet et *12* de Nikita Mikhalkov

Benjamin LENGLET
Université de Rouen-Normandie
CÉRÉdI – EA 3229

Il s'agira ici de porter un regard comparatiste sur deux œuvres cinématographiques appartenant au genre du *trial movie* qui évoque d'emblée l'idée d'une dramaturgie de la délibération : d'une part, *12 Angry Men*, réalisé par Sidney Lumet en 1957, un film adapté de la pièce de théâtre du même nom écrite par Reginald Rose¹ et, d'autre part, le film *12* du cinéaste russe Nikita Mikhalkov, sorti sur les écrans en 2007, qui est à la fois une adaptation de la pièce de Rose et un *remake* du film de Lumet.

Reginald Rose, dramaturge et scénariste américain, a écrit le scénario *12 Angry Men* en 1953 avant de reprendre ce même scénario pour en faire une pièce de théâtre en 1955. Douze hommes ordinaires sont réunis dans une salle afin de délibérer quant à la culpabilité d'un jeune homme, accusé de parricide et passible, en raison du chef d'accusation, de la peine de mort. Alors même que les échanges verbaux à propos de l'affaire n'ont pas été engagés, un premier vote a lieu « pour voir comment ça se présente² » : onze des jurés le déclarent coupable tandis qu'un seul juré doute. Ce dernier, le juré n° 8, va alors entraîner les autres jurés dans une longue délibération et tenter de les convaincre l'un après l'autre du bien-fondé de sa position. Cette histoire, que Rose a développée à partir d'une expérience personnelle lorsqu'il fit l'expérience de juré à la Cour d'assises, a connu de très nombreuses transpositions sur le petit écran comme sur le grand écran. Il serait vain ici de les énumérer toutes. Retenons ici que Franklin Schaffner³ transposa la pièce pour la chaîne CBS dès 1954 dans un dispositif théâtral filmé pour la télévision et qu'en 1997 William Friedkin⁴ reprit le scénario pour la télévision américaine. Sidney Lumet, jeune réalisateur de séries qui avait pour ami et collègue de plateaux Reginald Rose, fut le premier à adapter *12 Angry Men* pour le cinéma en 1957.

Ce parcours transmodal⁵ ne peut être écarté lorsqu'il s'agit d'aborder la genèse des deux œuvres cinématographiques : il s'agira, pour Lumet, de reprendre le texte dramatique de Rose, et dans le même temps, d'éviter l'écueil du théâtre filmé, théâtre

¹ Reginald Rose, *Douze hommes en colère* (1954), trad. Attica Guedj et Stephan Meldegg, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, coll. « Poche », 2006.

² *Ibid.*, p. 16

³ Il réalisera plus tard les célèbres *Planet of the Apes* en 1968, *Patton* en 1970 et *Papillon* en 1973.

⁴ Cinéaste du Nouvel Hollywood, il réalise notamment *French Connection* en 1971, *Sorcerer* en 1977 ou bien encore *To Live and Die in L. A.* en 1985.

⁵ Le terme « transmodal » fait référence à la notion de « transmodalisation » définie par Gérard Genette dans son célèbre essai *Palimpsestes*, étendue ici aux textes – hypertextes et hypotextes – narratifs dans Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 6.

qu'il aime et connaît bien⁶ : ses parents étaient l'un comédien et l'autre danseur à Broadway, et lui-même fut comédien notamment sous la direction de Joseph Losey⁷. Lumet réalisera d'ailleurs l'année suivante, le film *Stage Struck*, toujours avec Henri Fonda, portant sur l'univers du théâtre. Avec *12 Angry Men*, se dessine donc, chez Lumet, la volonté d'affirmer une dramaturgie *cinématographique* de la délibération. Pour Mikhalkov, des années plus tard, il s'agira d'éviter le simple *remake*, la réactualisation d'un récit déjà largement cité et adapté et ce, à la faveur d'un renouvellement des enjeux de la pièce de Rose et du film de Lumet, mais aussi de l'invention d'une autre dramaturgie cinématographique : le tribunal et ses protagonistes sont au centre tout en restant en hors-champ, laissant, dans un huis clos, la place aux jurés et au discours argumentatif. Par l'adaptation de la pièce de Rose, c'est la dramaturgie de la délibération qui est donc directement questionnée : il s'agit pour les deux réalisateurs de donner à voir un récit dont l'action ne repose fondamentalement que sur l'échange verbal. Tandis que Lumet, reprenant le texte de Rose, réinvestit la dramaturgie de la délibération dans une esthétique du cadre, affirmant, dans le même temps, la dimension cinématographique de son adaptation, Mikhalkov fait le choix de sortir du texte, des limites du dialogue théâtral mais aussi de l'espace confiné du lieu de la délibération à la faveur d'une esthétique du montage, faisant alterner les séquences intérieures et extérieures. Ainsi, l'épure théâtrale du huis clos et de la délibération produit, dans la dynamique de l'adaptation, deux grammaires cinématographiques singulières.

Bien que ces œuvres filmiques puissent être envisagées comme des œuvres originales, elles seront ici étudiées en tant qu'adaptations cinématographiques et plus spécifiquement comme dérivations de textes-sources littéraires et filmiques – le texte théâtral de Rose auquel il est nécessaire d'ajouter le « texte filmique » de Lumet pour ce qui est du film de Mikhalkov. Ces deux œuvres cinématographiques seront donc abordées à partir de l'approche dialogique intertextuelle théorisée par Robert Stam⁸ : les œuvres filmiques sont considérées comme des hypertextes du matériau de Rose, et de Lumet, pour ce qui de la version de Mikhalkov. L'appréhension de ces œuvres ne peut écarter les contextes génétiques, l'étude de l'adaptation cinématographique dans une approche comparatiste fait intervenir des aires culturelles et linguistiques différentes, un transfert historico-culturel. C'est la raison pour laquelle il semble nécessaire de considérer ces deux œuvres à l'aune du « tiers interprétant », identifié par Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, faisant intervenir « la médiation du cinéaste, le contexte génétique du film et de sa modélisation par le médium iconique⁹ ».

Dans un premier temps sera examinée la dramaturgie de la délibération dans le film *12 Angry Men* de Lumet. En amont se déploie un récit dans lequel la tension de l'échange argumentatif est réinvestie dans un dispositif rhétorique cinématographique par une esthétique du cadre et du plan. En aval se construit un discours critique dans lequel des thématiques s'affirment et deviendront celles du cinéma lumetien : un héros marginal, la méfiance vis-à-vis des institutions et plus largement du groupe – ici la

⁶ Joanna E. Rapf, *Sidney Lumet: Interviews*, University Press of Mississippi, 2006, p. 104 : Lumet explique que la pratique du théâtre va développer, dans sa manière d'appréhender le cinéma et l'écriture cinématographique, une attention particulière au texte, et notamment aux relations entre les personnages.

⁷ *Ibid.*, p. X.

⁸ Robert Stam, « Beyond fidelity: the Dialogics of Adaptation », dans Naremore James (dir.), *Film Adaptation*, New Brunswick et New Jersey, Rutgers University Press, 2000.

⁹ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 QUESTIONS », 2004, p. 91-92.

pratique de la justice, ses représentants ; plus tard la police¹⁰ ou bien encore les médias¹¹. Dans un second temps, la dramaturgie lumetienne sera confrontée à la dramaturgie mise en images par Nikita Mikhalkov : privilégiant le montage, Mikhalkov reconsidère le texte argumentatif de Rose et son propos, ainsi que les conclusions de Lumet dans un contexte différent et en fonction d'une conception singulière et personnelle de la loi.

12 Angry Men : une dramaturgie spatiale de délibération

12 Angry Men est sorti en 1957. Il s'agit du premier film de Lumet, tourné à la demande d'Henri Fonda et de Reginald Rose, tous deux producteurs du film¹². Ce film apparaît, à bien des égards, comme une œuvre matricielle du cinéma de Lumet : une narration, héritée de la grammaire du cinéma classique américain, au service d'enjeux sociétaux questionnant l'individu et son rapport aux institutions, et plus particulièrement à la justice. Ainsi, la délibération, arc narratif de *12 Angry Men*, restera très présente dans la filmographie de Lumet, questionnant sans cesse la notion de justice. Dans *Fail-Safe*¹³, le président des États-Unis – incarné par Henri Fonda – doit décider du sort de New York, après que l'armée américaine a, par erreur, bombardé l'U.R.S.S. ; *The Offense*¹⁴ met en scène un inspecteur – Sean Connery – au comportement ambivalent ; *Q & A*¹⁵, *Prince of the City*¹⁶ questionnent la relativité de la justice en prise avec une corruption systémique... Ce regard critique, que Lumet va déployer sur une très longue filmographie, peut en partie s'expliquer par le contexte génétique du cinéaste : le cinéma de Lumet s'inscrit dans les contextes politique et culturel de son époque qui sont ceux de la lutte pour les droits civiques, la fin du maccarthisme mais aussi l'injustice sociale – Lumet est né en 1924, dans une famille modeste, et sera durablement marqué par la crise de 1929¹⁷.

Le récit de la délibération

12 Angry Men appartient très clairement au genre du *trial movie* et respecte chacune des conventions orales et visuelles du genre¹⁸ : le tribunal est filmé de l'extérieur avant que le regard du spectateur pénètre à l'intérieur pour rejoindre la salle de délibération. La compréhension des tenants et aboutissants de l'affaire est simplifiée, permettant au spectateur d'appréhender le récit sans avoir à recourir à des connaissances spécifiques au droit. Enfin, le genre du *trial movie* aime reproduire le conflit « David contre Goliath », ici n° 8 contre le groupe et contre une logique de la justice facilement biaisée par la dynamique de ce même groupe. Lumet, adaptant la pièce de Rose, souscrit

¹⁰ Par exemple *Serpico*, réalisé en 1973 sur un scénario de Norman Wexler et de Waldo Salt, avec Al Pacino.

¹¹ Par exemple, *Dog Day Afternoon*, réalisé en 1975, sur un scénario de Franck Pierson, avec Al Pacino, ou bien encore, *Network*, réalisé en 1976, sur un scénario de Paddy Chayefsky, avec Faye Dunaway et William Holden.

¹² Frank R. Cunningham., *Sidney Lumet. Film and Literary Vision*, Lexington, University Press of Kentucky, 1991, p. 18.

¹³ Réalisé en 1964 par Sidney Lumet sur un scénario de Walter Bernstein.

¹⁴ Réalisé en 1972 par Sidney Lumet sur un scénario de John Hopkins.

¹⁵ Écrit et réalisé en 1990 par Sidney Lumet, avec Nick Nolte et Timothy Hutton.

¹⁶ Réalisé en 1981 par Sidney Lumet sur un scénario de Jay Presson Allen et Sidney Lumet, avec Treat Williams.

¹⁷ Joanna E. Rapf, *Sidney Lumet: Interviews, op. cit.*, p. XII.

¹⁸ Steve Greenfield, Guy Osborn, Peter Robson, *Film and the Law, The Cinema of Justice*, Oxford et Portland, Hart Publishing, 2010, p. 52-58.

aux lois du genre : cet « effet genre¹⁹ », pour reprendre l'expression de Michel Serceau, efface en quelque sorte le cinéaste au profit du genre, de ses conventions, du texte filmique et de son contenu. Chez Lumet, le dispositif cinématographique est entièrement dédié à la dramaturgie de la délibération et construit le récit.

12 Angry Men s'ouvre sur un plan large de la Cour Suprême de New York, mettant en lumière le poids et l'importance de la justice : le bâtiment, de par sa taille, s'impose dans la profondeur de champ. Puis, après un mouvement ascendant, la caméra s'arrête sur le haut de l'édifice, faisant apparaître la célèbre phrase de George Washington : « *Administration of Justice is the Firmest Pillar of Good Government* ». La caméra redescend à hauteur d'homme, et Lumet fait alors pénétrer le spectateur dans les couloirs, puis dans la salle du tribunal. Le film, grâce à cette citation visuelle, commence sous l'autorité de George Washington : il s'agit pour Lumet de faire valoir une certaine idée de la loi américaine et de la pratique de la justice.

L'accusé est très brièvement présenté : par un gros plan, le spectateur découvre un jeune homme saisi dans une situation de détresse. Puis, par un fondu-enchaîné, le spectateur est amené dans la salle de délibération, un espace nouveau qui est aussi lié au sort du jeune homme : l'accusé restera ensuite hors champ au profit des débats dont il est l'enjeu. Cet enjeu relève tout d'abord de la pragmatique, sa libération ne pouvant être acquise que par la victoire du personnage incarné par Henri Fonda, le juré n° 8, ce qui rend la progression du récit relativement simple : chaque argumentation se conclut par un vote, un ou plusieurs jurés rallient la position de numéro 8, puis la discussion reprend. C'est en quelque sorte la première dimension du film : la rhétorique des jurés et, en amont, l'avancement du récit à la faveur d'un texte argumentatif lié à une esthétique du cadre encadrant autant les personnages que les échanges et les tensions qui vont en résulter.

Différents types d'arguments sont avancés : évoquant la figure de l'avocat et les deux témoignages, le groupe convoque l'argument d'autorité ; lorsque le contexte social de l'accusé est mis en avant, c'est l'argument du lieu commun qui est mobilisé ; enfin, l'accusé ayant été identifié par *deux* témoins, le groupe met en avant l'argument de la quantité. Le juré n° 8 prend le temps de retourner chaque argument, l'un après l'autre, mettant en lumière leur fragilité : l'avocat étant commis d'office, il s'est montré peu concerné par l'affaire et ne peut constituer une autorité ; le contexte social est à nouveau évoqué mais à l'avantage de l'accusé, le juré n° 8 évoquant une situation sociale précaire économiquement et socialement ; enfin, à l'argument de la quantité est opposé l'argument de la qualité : les deux témoins ont chacun un handicap qui fait apparaître leur témoignage comme non fiable.

Cependant, ce sont surtout les passions personnelles et les préjugés de classe et d'ethnie qui sous-tendent la discussion tandis que l'envie manifeste de terminer la délibération au plus tôt révèle le relatif désintérêt du groupe pour le jeune accusé et le sort qui l'attend²⁰. Au fur et à mesure de la progression du récit, deux figures émergent : celle de la raison, avec le n° 8, incarnée par le très lisse Henri Fonda, opposée à celle de la passion avec le juré n° 3, incarnée par le massif Lee Cob. Ces deux figures dessinent une opposition physique et psychologique soulignée d'une part par l'incarnation physique offrant au spectateur deux images opposées traduisant deux *ethos* très différents, et d'autre part, par l'espace du cadre : les deux personnages occupent un espace différent, l'un faisant face à l'autre tandis que le noir et blanc de la photographie de Boris Kaufman souligne encore l'opposition des deux caractérisations. Cette

¹⁹ Michel Serceau, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Paris, Éditions du Céphal, coll. « Grand Écran Petit Écran – Essais », 1999, p. 112-113.

²⁰ Par exemple, pour l'un des jurés, le match de baseball qu'il s'agit de ne pas rater.

opposition reprend une esthétique proche du western avec des cadres de plus en plus serrés sur les personnages et la tension qui les anime, mettant en lumière l'opposition toujours plus forte entre le juré n° 8 et ses opposants, mais aussi un espace à (re)conquérir, celui de la justice américaine, pilier du bon gouvernement et de la nation.

Les votes sont à l'image des tensions soulignées par une dramaturgie reposant sur une focale de plus en plus grande – 50 mm, 75 mm puis 100 mm – qui produit l'effet d'un cadre qui se resserre. Un jeu sur l'échelle des plans, de plus en plus courte pour finir à hauteur d'homme, accentue la tension ainsi que le sentiment de claustrophobie, de plus en plus forts chez les différents personnages²¹. En ce sens, grâce aux choix d'écriture de cette dramaturgie cinématographique, la machine judiciaire s'efface peu à peu au profit des jurés. La pratique de la justice, chez Lumet, s'incarne dans un combat mené par un homme contre un groupe, prenant la forme d'une joute rhétorique, de la raison contre l'émotion.

Conquérir un espace : David contre Goliath

L'approche du conflit sur le mode mythique de l'affrontement de « David contre Goliath » est un topos du film de procès²², reconduit par Sidney Lumet à travers le personnage du juré n° 8 qui affronte seul un groupe d'abord hostile et, au-delà, un système judiciaire imparfait. Le juré n° 8 apparaît donc comme un personnage à la marge. Il s'agira tout d'abord de montrer comment cette marginalité se construit avant d'examiner la dramaturgie de la délibération construite à partir du point de vue du juré n° 8. L'affrontement est montré au spectateur par une mise en scène et en images du juré n° 8 tentant de retourner l'opinion, ce qui se traduit visuellement ici par une conquête de l'espace.

La scène d'exposition, dans la salle de délibération, montre les différents personnages qui ne se distinguent finalement que par leur caractérisation physique et qui ne sont pas nommés. Immédiatement le juré n° 8 apparaît, parce qu'il est seul dans le cadre, comme celui qui va devoir lutter pour exposer, puis imposer son point de vue au groupe et au spectateur. S'invente ici la figure du héros marginal qui sera, par la suite, au centre de la filmographie de Lumet. Cette figure de la marginalité est par ailleurs incarnée par Henri Fonda, un choix signifiant pour le rôle : comme le souligne David Da Silva dans son essai sur le populisme américain, Fonda est un acteur habitué des rôles de personnages incorruptibles et populistes, incarnant notamment Lincoln dans le film de John Ford *Vers sa destinée* (1939) et le héros fordien dans *Les Raisins de la colère* (1940)²³. Dans *12 Angry Men*, Lumet réinvestit ces qualités positives contenues *a priori* dans l'aura de l'acteur dans la dramaturgie de la délibération, surdéterminant la caractérisation du personnage du juré n° 8 aux yeux du spectateur.

Comme l'explique Jean-Baptiste Thoret dans une conférence intitulée « À quoi pense le cinéma américain lorsqu'il rêve de Jean Baudrillard²⁴ ? », depuis le cinéma américain classique, le cadre est *politique* en ce sens qu'il redistribue les rapports de force entre les personnages. Le cadre met en jeu des forces en présence se définissant selon l'espace qu'elles occupent et celui qu'elles souhaitent conquérir. Dans le *12 Angry*

²¹ Sidney Lumet, *Making Movies* (1995), New York, Vintage Books, 1996, p. 81.

²² Steve Greenfield, Guy Osborn, Peter Robson, *Film and the Law: The Cinema of Justice*, op. cit., p. 54.

²³ David Da Silva, *Le Populisme américain au cinéma de D. W. Griffith à Clint Eastwood. Un héros populiste pour unir ou diviser le peuple ?*, La Madeleine, Lett Motif, coll. « Thèses / essais », p. 166-168.

²⁴ Jean-Baptiste Thoret, « À quoi pense le cinéma américain lorsqu'il rêve de Jean Baudrillard », le 30 avril 2010. URL : <http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/a-quoi-pense-le-cinema-americain-lorsquil-reve-de-jean-baudrillard>, consulté le 15 janvier 2015.

Men de Lumet, l'espace délimité par le cadre est un espace à conquérir. Le juré n° 8 peut apparaître seul dans le plan tandis que, dans le plan suivant, plusieurs de ses interlocuteurs partagent le cadre ; ou bien le plan peut être monté, l'échange verbal se déroulant dans un seul plan, le juré n° 8 apparaissant de dos au premier plan et devant faire face à plusieurs interlocuteurs en arrière-plan. Il s'agit des deux dispositifs les plus récurrents : le juré n° 8 doit alors conquérir l'espace du plan en inversant les volumes c'est-à-dire en amenant les autres membres du jury à rejoindre son espace. Une séquence exemplaire est celle dans laquelle le personnage du juré n° 3 incarné par Lee Cob, emporté par des passions personnelles, avoue qu'il aimerait tenir la corde si jamais l'accusé était déclaré coupable ; les autres membres du jury, montrant leur désaccord, occupent alors l'espace du premier plan, celui du juré n° 8, laissant le juré n° 3 seul, en arrière-plan.

Avec *12 Angry Men*, Lumet construit une dramaturgie de la délibération qui est au service d'une certaine idée de l'engagement citoyen tout en portant un regard sombre sur la justice, le groupe et ses dynamiques. La conclusion du film est sombre : les membres du jury se séparent sans rien avoir appris les uns des autres, enfermés dans une colère motivée par des passions personnelles et pour lesquelles aucune réponse n'est apportée. Henri Fonda repart seul quant à lui, laissant l'institution de la justice en arrière-plan, immobilisée par son poids.

12, une trajectoire de l'homme et de la Russie

Comme Lumet, le cinéma de Mikhalkov, à bien des égards, s'inscrit dans la trajectoire culturelle et historique de son époque. Marquée par le soviétisme puis la Perestroïka, la filmographie du cinéaste, lancée en 1974 avec *Le Nôtre parmi les autres*, porte un regard critique sur l'histoire russe contemporaine²⁵, un regard toujours guidé par la nostalgie d'une grande Russie tsariste disparue. Comme Lumet, Mikhalkov est issu d'une famille d'artistes, à la différence près que cette famille est fortunée : son arrière-grand-père et son grand-père, Piotr Kontchalovski et Vasili Sourikov, étaient peintres, sa mère, Natalia Konchalovskaïa était romancière, son père, Sergueï Mikhalkov, poète²⁶, et son frère, Andreï Kontchalovski, cinéaste²⁷. Enfin, comme Lumet, Mikhalkov est proche de l'univers du théâtre, et il a commencé sa carrière par une formation de comédien.

Pour autant, si Lumet est un cinéaste qui s'est toujours tenu à l'écart du monde politique et du système hollywoodien²⁸, Mikhalkov, au contraire, est un cinéaste très proche du pouvoir en place en Russie : ami personnel de Vladimir Poutine, il prend part à la vie politique de son pays, tout en essayant de conserver le regard critique de l'artiste. Enfin, si le film de Lumet reposait sur une économie de moyens financiers et techniques²⁹, Mikhalkov, président de l'Union des cinéastes et de la plus importante

²⁵ Nancy Condee, *The Imperial Trace*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 86.

²⁶ Il est notamment l'auteur des hymnes soviétiques russes de 1944 et de 1977, puis de l'hymne russe de 2000 composé à la demande de Vladimir Poutine. Voir Cécile Vaissie, « Les milieux russes du cinéma et Nikita Mikhalkov : ce qui ne leur plaît pas », Le Monde.fr, mis à jour le 26 mai 2010. URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/05/26/les-milieux-russes-du-cinema-et-nikita-mikhalkov-ce-qui-ne-leur-plait-pas-par-cecile-vaissie_1362993_3232.html, consulté le 17 janvier 2015.

²⁷ Dans le documentaire *Anna 6-18* que Mikhalkov réalisa sur une période de treize années (1980-1993), il nous fait partager un pan de son histoire familiale.

²⁸ Il ne sera d'ailleurs récompensé à la Cérémonie des Oscars qu'à la fin de sa vie, en 2005.

²⁹ Sidney Lumet, *Making Movies* (1995), *op. cit.*, p. 26 : « *We had no money to make 12 Angry Men. The budget was 350,000 \$. That's right: 350,000 \$* ».

maison de production en Russie (TriTe), disposa de moyens autrement plus importants³⁰.

Un transfert historico-culturel

Adaptant *12 Angry Men* de Rose, Mikhalkov ne reconduit pas complètement, contrairement à Lumet, les conventions du *trial movie* : le tribunal et ses différents composants sont certes montrés au spectateur, mais la salle de délibération disparaît au profit d'un gymnase. Cette transformation diégétique est, nous le verrons, fondamentale lorsqu'il s'agit d'appréhender le récit de *12* : elle manifeste la volonté d'aller précisément contre « l'effet genre » et signifie d'emblée qu'on a affaire à une relecture personnelle de l'histoire de Rose. Mikhalkov reprend les grandes lignes de l'histoire de Rose, puis de Lumet, tout en y apportant une première modification importante : le jeune homme est un Tchétchène adopté par un officier russe lors du conflit opposant la Russie à la Tchétchénie. Cette remotivation du personnage de l'accusé resitue donc l'action dans le contexte historique russe contemporain de la réalisation du film. Ensuite, le huis clos disparaît en partie au profit d'un montage parallèle dans lequel sont montrés d'une part, les souvenirs du jeune homme et le jeune homme lui-même dans la prison et, d'autre part, la salle de délibération. La chute du film est aussi différente : si le jeune homme est, comme chez Lumet et Rose, déclaré non coupable, un juré, le n° 2, incarné par Nikita Mikhalkov, révèle qu'il est un ancien officier du KGB et propose de l'aider à se protéger contre ceux qui ont essayé de le faire condamner. La libération du jeune homme ne dépend plus seulement de la délibération menée par le juré n° 8. Enfin, contrairement au titre du film de Lumet évoquant directement la pièce de Rose, le titre choisi par Mikhalkov, *12*, est plus lacunaire : la signification du chiffre « douze » peut faire référence aux douze membres du jury mais aussi à la date de la délibération. Mikhalkov, par ce titre, amoindrit la force de la délibération en l'inscrivant dans la banalité du quotidien. Les quelques changements diégétiques et pragmatiques apportés par le cinéaste n'expriment pas seulement sa volonté de circonscrire l'histoire au contexte russe : en modifiant la structure du récit, le cinéaste renouvelle en profondeur les enjeux narratifs et thématiques de l'histoire dramatisée par Rose, puis filmée par Lumet.

Le film ne s'ouvre plus sur un plan extérieur jour du tribunal puis un plan sur la citation de George Washington, mais sur les rêveries du jeune homme repensant au jour du meurtre, avec la citation d'un auteur fictif : « ne cherchez pas la vérité dans les détails triviaux de la vie quotidienne mais dans l'essence même de la vie ». Il s'agira donc, implicitement, pour le jury et pour le spectateur, de chercher ce qu'est cette « essence de la vie » et non plus une certaine idée de la justice. Plus tard, un juré explique que « l'homme russe ne vivra jamais dans un état de droit. Ça l'ennuie de respecter les lois. La loi est inerte. Il n'y a rien d'humain en elle. Et, le Russe, sans les relations humaines, est un fruit sec ». Enfin, une citation du même auteur fictif conclut le film : « La loi est au-dessus de tout, mais que faire quand la compassion est au-dessus de la loi ? » Comment mettre en scène, comment filmer et mettre en scène une délibération lorsque la loi est considérée comme nulle et non avenue ? Parce que des travaux de rénovation y sont effectués, la salle de délibération n'est pas disponible. Les jurés sont ainsi amenés à délibérer dans un grand gymnase : la salle de délibération se présente donc comme un espace destiné aux jeux et à l'éducation sportive plutôt qu'à des discours argumentatifs. Chez Lumet, l'argumentation était consubstantielle à

³⁰ Nancy Condee, *The Imperial Trace, op. cit.*, p. 87-88. Le budget est estimé à quatre millions d'euros. Source : IMDb.

l'avancée du récit ; chez Mikhalkov, si la mise en scène de l'échange argumentatif est conservée dans une certaine mesure, elle est aussi théâtralisée ou déplacée au profit d'un champ du réel et du pathos : ces deux mouvements distincts vont structurer le récit puis se rejoindre dans un montage alterné avant que le champ du théâtre s'efface.

La force du pathos et du réel

Les scènes extérieures en Tchétchénie occupent une place importante dans l'économie du récit, tant sur le plan diégétique que pragmatique, à la faveur de séquences mettant en scène la violence du conflit³¹, certains traits de l'identité culturelle de la Tchétchénie, par exemple la scène de la danse traditionnelle. Ces scènes extérieures sont toujours montrées à partir des souvenirs du jeune homme tchéchène : la puissance évocatrice des champs du réel et du pathos amène le spectateur à revenir à l'homme, au jeune accusé et sa souffrance, en somme à cette « essence de la vie ». Ce champ du pathos est notamment explicité par un dispositif son et lumière reposant sur des accélérations de la mise en scène de l'action, mises en opposition avec des moments de pause soulignés par une bande musicale extra-diégétique sombre et omniprésente. Si chez Lumet, la réalisation reposait sur une certaine rigueur de la grammaire classique du cinéma américain, chez Mikhalkov, elle semble se rapprocher d'une esthétique proche du cinéma postmoderne américain³² privilégiant moins le récit dans l'image que la sensation, ici de la violence de la guerre : les corps déchiquetés, l'omniprésence de la mort, la destruction de la nature, la mort du petit chien appartenant au héros suscitent l'émotion chez le spectateur. Ces scènes, d'une grande violence, contrastent fortement dans le film avec les scènes de délibération que le montage alterné fait dialoguer, amenuisant la force de la discussion délibérative dans le gymnase.

Le spectacle de la délibération

Ces mêmes scènes extérieures sont mises en parallèle avec les scènes de la discussion argumentative. Aux plans très rapprochés de Lumet, Mikhalkov a préféré le plan large, voire panoramique, ouvrant la scène délibérative au spectateur et convoquant explicitement une esthétique de la scène théâtrale : la digression devient alors le lieu d'une expression de soi. Ces digressions peuvent être excessivement longues : si chez Lumet, la digression relevait d'un procédé rhétorique, permettant d'introduire un vécu, une émotion dans l'argumentation du juré, chez Mikhalkov, ces digressions, beaucoup plus développées, ne soutiennent plus l'argumentation, instaurant une certaine distance avec la dramaturgie de la délibération, et la gravité de son enjeu, la condamnation ou la libération de l'accusé. De plus, le caractère théâtral mis en lumière par le plan panoramique est toujours lié à l'espace diégétique de l'argumentation, c'est-à-dire l'espace du gymnase, et ce lien construit une scène globale où se jouent des spectacles de nature hétérogène. La délibération est régulièrement interrompue par des « jeux » – jeu de fléchettes ou morceau de piano. La séquence argumentative peut aussi être interrompue par l'improvisation d'un petit spectacle, par exemple une danse. Ainsi, le lieu de la délibération devient le lieu de l'expression de soi au lieu d'être celui du drame de la justice. Enfin, le film, dans sa conclusion, revient dans la salle de délibération,

³¹ Notamment par la mise en scène de l'affrontement opposant des soldats russes et tchéchènes et de ses conséquences sur la population et la ville : les plans sur les corps déchiquetés ou bien encore sur le chien sans défense en train de mourir sont d'une grande violence émotionnelle.

³² Laurent Jullier, *L'Écran post-moderne, Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 57-70.

laquelle, peu à peu, prend la forme d'un night-club, avec tous ses artifices : la mise en scène de la délibération, filmée selon une certaine théâtralité, est affirmée dans sa dimension purement spectaculaire, tandis que le jeune homme tchéchène et le juré n° 2, incarné par Nikita Mikhalkov, apparaissent dans un espace nouveau, celui de la rue, en hors champ.

Une « essence de la vie »

Ce procédé rhétorique semble faire écho à la proposition initiale du film, celle de tendre à cette « essence » de la vie. La mise en scène repose donc sur deux mouvements, lesquels ne font pas tant avancer le récit de la loi, que celui des personnages et de leur identité, au profit d'une thématique, d'abord diffuse, et qui s'affirme lors de la chute du récit : l'identité russe.

La chute du film, modifiée par Mikhalkov, lie ces deux mouvements dans un enchaînement des plans mêlant les souvenirs du jeune homme, le tribunal, la libération du garçon, lequel va rejoindre dans la rue le juré incarné par Nikita Mikhalkov : cette séquence finale, reposant sur un montage alterné, semble montrer que la solution n'est plus dans le tribunal, dans la salle de délibération, mais entre soi, dans une compassion pour l'autre, dans la rue. L'oiseau, figure de la liberté, est mobilisé par Mikhalkov pour souligner cette idée. Au début de la première séquence du film, un oiseau semble prisonnier du gymnase où va se décider l'avenir du jeune homme. Il n'en sortira qu'à la fin du film, lorsque l'accusé retrouve sa liberté. L'oiseau ne peut retrouver sa liberté que par l'intervention du juré n° 8, donc d'un seul homme, et en dehors de la salle de délibération : le lieu de la délibération apparaît ainsi comme le lieu d'un enfermement.

Enfin, Mikhalkov reprend les mêmes arguments et contre-arguments avec un n° 8 dénonçant les préjugés de classe et d'ethnie. Cependant, si chez Lumet, il s'agissait d'œuvrer pour la libération du jeune homme en mettant en lumière un racisme ordinaire, chez Mikhalkov, l'enjeu semble être la réaffirmation de l'appartenance à une nation géographique et culturelle : en déconstruisant les préjugés qui courent sur les Tchétchènes, n° 8 affirme dans le même temps leur caractère russe.

Conclusion : *not guilty*...

Les versions cinématographiques de *12 Angry Men*, par Lumet et Mikhalkov, offrent au spectateur deux dramaturgies cinématographiques qui s'opposent. Lumet, transposant la pièce de Rose au cinéma, met la grammaire cinématographique au service de la dramaturgie de la délibération : l'échelle des plans et l'utilisation de la focale rendent compte de la tension présente et dans les personnages et dans les différents échanges. Ne pouvant convaincre le groupe, le juré n° 8 tente de répondre à chacun des jurés, l'un après l'autre : se dessine alors une esthétique de l'espace dans le plan, un espace qu'il s'agit de conquérir. Chez Mikhalkov, la dramaturgie de Lumet est simplement annulée par sa recreation de l'œuvre de Rose. Les transferts historico-culturels, transformant la diégèse et remotivant la caractérisation des différents personnages, participent à la recreation de la pièce de Rose et du film de Lumet. Cependant, la transformation diégétique la plus importante demeure celle de la métamorphose de la salle de délibération en un gymnase. Par l'utilisation de plans larges et panoramiques liée à une pragmatique concernant moins les enjeux soulevés par l'histoire que les différents spectacles offerts par l'ensemble des personnages, la salle de délibération devient explicitement le lieu d'un spectacle. À ce spectacle s'opposent des scènes extérieures, parfois violentes, évoquant le conflit mais aussi l'identité tchéchène.

Enfin, la chute du film met en scène la sortie de prison du jeune homme, le spectateur découvrant alors que la fin de la délibération coïncide avec le début d'une autre histoire avec l'un des jurés. S'éloignant de Lumet, Mikhalkov réactive donc une esthétique du théâtre pour mieux se détourner cette fois-ci des enjeux de la pièce de Rose. Pour Mikhalkov, la dramaturgie de Lumet et de Rose semble insuffisante à répondre à l'enjeu de ce drame transposé dans le contexte russe.