



Fiche technique	1
Réalisateur Sidney Lumet, <i>la loi au risque de l'homme</i>	2
Acteur Henry Fonda, <i>la justice et son héraut</i>	3
Affiche <i>Des justices et des hommes</i>	4
Découpage narratif	5
Récit « <i>Quelle équipe, hein ?</i> »	6
Décor Le huis clos	8
Mise en scène Faute de preuves	10
Séquence Au palais de justice	12
Plans Tours de vote	14
Motif Le corps, malgré lui	16
Personnages Paysage avec figures absentes	18
Ouverture <i>La justice comme spectacle</i>	19
Document Du style	20

● Rédacteur du dossier

Bartłomiej Woźnica encadre des ateliers et des formations autour du cinéma. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à La Cinémathèque française. Formé à l'École Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs livrets pédagogiques pour les dispositifs scolaires de sensibilisation au cinéma ainsi que de *Chris Marker, le cinéma et le monde* (éditions À dos d'âne, 2018), à destination des enfants.

● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009 et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Pour *Collège au cinéma*, il est l'auteur des livrets pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin et *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu.

Fiche technique



● Générique

DOUZE HOMMES EN COLÈRE (TWELVE ANGRY MEN)

États-Unis | 1957 | 1h32

Réalisation

Sidney Lumet

Scénario

Reginald Rose

Image

Boris Kaufman

Montage

Carl Lerner

Son

James A. Gleason

Décor

Robert Markel

Musique

Kenyon Hopkins

Producteurs

Henry Fonda

Reginald Rose

Production

Orion-Nova

Distribution

Carlotta Films

Format

1.66, 35 mm, noir et blanc

Sortie salles

13 avril 1957 (États-Unis)

4 octobre 1957 (France)

Interprétation

Martin Balsam

Juré n°1

John Fiedler

Juré n°2

Lee J. Cobb

Juré n°3

E. G. Marshall

Juré n°4

Jack Klugman

Juré n°5

Edward Binns

Juré n°6

Jack Warden

Juré n°7

Henry Fonda

Juré n°8

Joseph Sweeney

Juré n°9

Ed Begley

Juré n°10

George Voskovec

Juré n°11

Robert Webber

Juré n°12

● Synopsis

Au palais de justice de New York, un jeune homme issu des quartiers populaires est jugé aux assises pour le meurtre de son père. Il encourt la peine de mort. C'est la fin de l'audience et le jury, composé de douze hommes, se retire dans la salle de délibération avec pour responsabilité d'établir à l'unanimité la culpabilité ou non du jeune homme.

Au vu des éléments exposés lors des plaidoiries, le cas paraît évident et la responsabilité du jeune homme semble établie. C'est la journée la plus chaude de l'année, l'air est très lourd. Pour ne pas perdre de temps et permettre aux uns et aux autres de retourner rapidement à leurs occupations, le président de séance propose de procéder sans tarder à un vote pour vérifier l'unanimité des avis. Onze jurés votent coupable mais un juré, le juré n°8, vote non coupable. Il soutient que la vie d'un homme est en jeu et, tout en affirmant que le jeune homme est peut-être coupable – il ne le sait pas –, il lui semble nécessaire de prendre le temps d'en parler. Pour le faire changer d'avis et trouver un consensus rapide, les onze autres jurés lui exposent les raisons de leur vote. L'examen d'une des preuves – l'arme du crime – révèle pourtant que ce qui semblait indubitable est peut-être plus complexe qu'il n'y paraît. Un deuxième juré se range alors du parti du juré n°8 ; il faut à l'évidence prendre le temps de discuter sérieusement.

Les esprits s'échauffent, les corps transpirent et, au fil de l'examen des témoignages à charge contre le jeune homme, des divergences commencent à se faire jour au sein du groupe, qui en vient presque aux mains. S'appuyant sur le principe qu'en cas de doute, les jurés ne peuvent voter coupable, le juré n°8 fait tomber les préjugés et réticences des uns et des autres. Au fil des tours de table, alors que la nuit tombe et que l'orage éclate, les rapports de force s'équilibrent puis bientôt, s'inversent. Au terme d'un dernier échange d'une virulence extrême, le juré n°8 réussit à vaincre la position de principe du dernier juré qui voulait voir, pour des raisons personnelles, le jeune homme condamné. L'unanimité est enfin établie. Les douze hommes quittent un à un la salle de délibération et, le procès terminé, retrouvent l'espace public.

Réalisateur

Sidney Lumet, la loi au risque de l'homme

Sidney Lumet n'a souvent été considéré que comme un technicien efficace. Peu de cinéastes peuvent pourtant se prévaloir d'une carrière aussi riche et prolifique qui, sous un apparent éclectisme de sujets et de formes, n'a eu de cesse de creuser la question de l'individu aux prises avec son milieu et sa conscience.

● Sur les planches

Né en 1924, Sidney Lumet grandit à Manhattan dans une famille d'artistes. Sa mère est danseuse et son père acteur pour le théâtre yiddish New Yorkais. C'est ce dernier qui le pousse à passer des castings et à faire, dès l'âge de 4 ans, ses premières apparitions sur scène. Dans une Amérique frappée par la Grande Dépression, Sidney joue la comédie sur les planches de Broadway et à la radio tout en se formant à la Professional Children School de New York. En 1939, âgé de 15 ans, il décroche son premier rôle pour le cinéma dans le mélodrame de Dudley Murphy, *Dans une pauvre petite rue* (*One Third of a Nation*). Mais la Seconde Guerre mondiale est déclarée et Lumet passe trois années en Asie dans l'armée américaine¹.

L'expérience de l'actorat est fondatrice pour Lumet, elle lui enseigne un respect scrupuleux du texte² et du travail du comédien. Au retour de la guerre, il fonde un atelier de formation d'acteur, pour proposer une alternative à la méthode de l'Actor's Studio (célèbre méthode où l'acteur est invité à puiser dans ses propres émotions pour nourrir son rôle). Cette expérience le fait passer de l'autre côté du miroir : il devient en 1950 réalisateur pour la chaîne de télévision CBS.

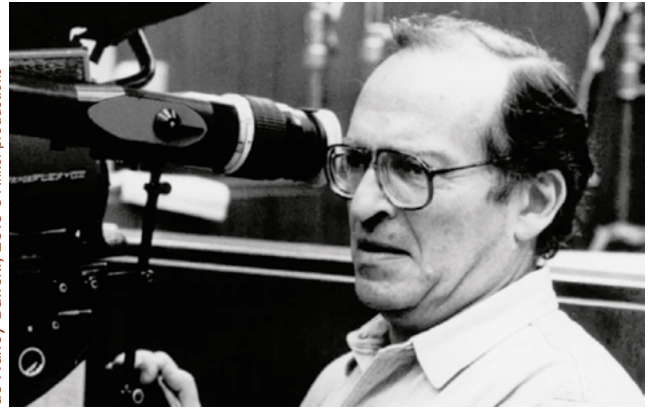
● À l'école de la télévision

Depuis les années 1940, la télévision est en effet en train de se développer largement et recherche des réalisateurs capables de diriger des dramatiques, ces fictions télévisées retransmises en direct, relevant tout à la fois du théâtre et du cinéma. Sidney Lumet devient rapidement l'un des spécialistes de cette forme. Il va en diriger plus d'une centaine, et autant d'épisodes de séries. Comme toute une génération de réalisateurs formés dans le creuset de la télévision – Sam Peckinpah, Arthur Penn, John Frankenheimer, George Roy Hill, Robert Altman – Lumet apprend à travailler vite, et avec peu de moyens. C'est aussi une formidable école du découpage cinématographique, puisque le passage d'un plan à l'autre se fait en direct en basculant d'une caméra à l'autre sans le recul que permet le montage. Soumis à la concurrence de ce petit écran, le cinéma américain voit son histoire basculer. C'est la fin de la toute-puissance des studios hollywoodiens. Pour se relancer, le cinéma va déboucher les nouveaux talents de la télévision. En 1957, Lumet se voit proposer de réaliser son premier film à partir d'une pièce de théâtre de Reginald Rose, qui travaille lui aussi pour la CBS : *Douze hommes en colère*. Sans rencontrer le succès escompté auprès du public, le film se retrouve pourtant nommé aux Oscars et remporte l'Ours d'or au Festival de Berlin. Lumet a 33 ans et sa carrière est lancée. Elle s'étendra sur cinquante ans et donnera lieu à près de cinquante films. Lumet tourne sans arrêt, plusieurs films par an parfois.

● Les mots et leur sens

Cette manière de travailler quasi industrielle, ainsi que son expérience théâtrale puis télévisuelle, lui vaudront d'être longtemps considéré comme un cinéaste mineur, grand directeur d'acteurs certes, mais au style impersonnel.

Portrait issu du documentaire *By Sidney Lumet* de Nancy Buirski, 2015 © Anker productions



Même si Lumet tient cette question du style à bonne distance, et de façon tout à fait volontaire, son œuvre est le lieu d'expérimentations formelles renouvelées. Elle est surtout d'une impressionnante cohérence, explorant dans chacun de ses films une idée singulière de l'individu dont on pourrait trouver une des clés dans *Point limite* (1964). Dans ce film de politique-fiction, un bug électronique conduit des bombardiers américains à mettre le cap sur Moscou avec pour objectif de détruire la ville, faisant redouter un jeu de dominos menant, dans le contexte de la Guerre froide, le monde à sa perte. Le président des États-Unis, interprété par Henry Fonda, décroche le téléphone rouge pour s'entretenir avec son homologue soviétique. Entre eux, seule demeure la barrière de la langue et Fonda demande à son interprète de lui faire part, en plus de la traduction des propos de son interlocuteur, de tout ce qu'il perçoit de ses réactions, la moindre inflexion de ton, d'émotion dans sa voix... Il y a la parole – le pouvoir, la loi – mais il y aussi son incarnation, l'humanité qu'elle revêt. C'est entre ces deux rives que coule le cinéma de Lumet.

Film après film, Lumet sonde de fait, tel un ethnologue ou un documentariste (on pense à Frederick Wiseman), tous les lieux de pouvoir, les lieux où se forment la loi et son application – la justice (*Le Prince de New York*, *Le Verdict*), la police (*Serpico*, *The Offence*), l'armée (*La Colline des hommes perdus*, *Point limite*), les médias (*Un après-midi de chien*, *Network*), la famille (*À bout de course*)... Chacun d'entre eux, mais surtout leur logique, leur texte, leur idéal propre est mis en tension par l'homme qui l'incarne, avec ses limitations propres, physiques, intellectuelles, morales. Chez Lumet, l'homme est toujours renvoyé à sa responsabilité au sein du monde (qui prend chez lui la forme de New York, ville dont il est l'un des plus fervents portraitistes).

Ainsi comme *Douze hommes en colère* le préfigure, Lumet est dans ce balancement perpétuel entretenu par le mouvement continu du monde, le groupe et l'individu, la loi et son interprétation. ■

● Filmographie partielle

1957	<i>Douze hommes en colère</i>
1959	<i>L'Homme à la peau de serpent</i>
1964	<i>Point limite</i>
1965	<i>La Colline des hommes perdus</i>
1972	<i>The Offence</i>
1973	<i>Serpico</i>
1975	<i>Un après-midi de chien</i>
1976	<i>Network, main basse sur la télévision</i>
1981	<i>Le Prince de New York</i>
1982	<i>Le Verdict</i>
1988	<i>À bout de course</i>
1997	<i>Dans l'ombre de Manhattan</i>
2006	<i>Jugez-moi coupable</i>
2007	<i>7h58 ce samedi-là</i>

- 1 Une expérience dont on retrouvera la trace dans sa filmographie, dans *Le Prêtre sur gages* (1964), *Point Limite* (1964), *La Colline des hommes perdus* (1965) entre autres.
- 2 « Je viens du théâtre. Et au théâtre, le travail de l'auteur est sacré. » Sidney Lumet, *Faire un film*, Capricci, 2016, p. 44.

Acteur

Henry Fonda, la justice et son héraut

Considéré comme l'un des plus grands acteurs de l'histoire du cinéma américain, Henry Fonda incarne une figure singulière dans l'imaginaire cinématographique. À cause de son style de jeu, des rôles qu'il a interprétés mais aussi des opinions progressistes dont il a toujours témoigné, il est devenu l'image de l'homme juste, soucieux des autres et de l'intérêt collectif.



● Une icône américaine

Issu d'un milieu modeste et libéral du Nebraska, Henry Fonda a d'abord été comédien pour le théâtre. Ayant rencontré le succès dans le rôle principal d'une pièce à Broadway, *The Farmer Takes a Wife*, il signe en 1935 un contrat avec la Fox, un des grands studios hollywoodiens. En 1939, son interprétation du jeune Abraham Lincoln défendant au tribunal deux hommes soumis à la vindicte populaire dans *Vers sa destinée* de John Ford, marque les esprits. Elle marquera aussi la trajectoire de l'acteur.

On le retrouve ainsi dans *J'ai le droit de vivre* (Fritz Lang, 1937), *La Poursuite infernale* (John Ford, 1946), *Le Faux Coupable* (Alfred Hitchcock, 1956), ou moins connu *L'Étrange Incident* (William Wellman, 1943) dans des rôles où il joue l'homme simple et droit, empreint d'idéalisme, aux prises avec une société marquée par l'injustice, la corruption et la violence aveugle. Cette figure de la dignité humaine face à l'adversité – une certaine idée du héros américain – qu'il va finir par incarner dans l'imaginaire collectif, atteindra sans doute son point d'incandescence en 1940 avec *Les Raisins de la colère*, l'adaptation du roman de John Steinbeck par John Ford où il joue le rôle de Tom Joad, métayer pris dans la tourmente de la crise économique de 1929.

Transfiguré en icône, les réalisateurs vont bientôt se saisir de Fonda et de son image comme d'un emblème à partir duquel il devient possible d'explorer la justice dans ses zones sombres et ses ambiguïtés. Chez John Ford à nouveau, dans *Le Massacre de Fort Apache* en 1948, mais aussi par exemple dans *L'Homme aux colts d'or* d'Edward Dmytryk en 1959, Henry Fonda incarne des personnages qui se jouent de l'opposition binaire entre le bien et le mal, la justice et le chaos. C'est lui encore que Sergio Leone choisit pour personnifier, avec l'art du contre-pied qui lui est propre, le mal absolu dans *Il était une fois dans l'Ouest* (1968).

● Underplayer

Par-delà la teneur des rôles qu'il a incarnés de film en film, Henry Fonda s'est aussi distingué par un style de jeu et une présence à l'écran tout à fait singulière.

Formé sur les planches à une époque où l'Actor's studio commence à développer sa célèbre « méthode » – rendre visible dans le corps de l'acteur l'intériorité du personnage en allant puiser dans sa mémoire émotionnelle –, Henry Fonda adopte a contrario un jeu fait de retenue et de réserve. Magnifié par la pâleur sans fond de son regard qui creuse encore ce retrait, il insuffle aux personnages une intensité toute intérieure. C'est ce qu'on appelle l'« *underplaying* », le sous-jeu.

Malgré sa beauté frappante, il pourrait presque paraître désincarné. Il ne représentera ainsi jamais le séducteur, l'homme porté par les passions ou les pulsions. Maître de lui-même et d'un calme olympien, son corps et son visage ne trahissent jamais le moindre emportement. À l'inverse d'un Marlon Brando ou d'un Robert De Niro, Fonda est l'homme réfléchi, mesuré, sur lequel la tourmente du monde paraît ne pas avoir prise.

Sidney Lumet en tirera bien évidemment avantage dans les trois films qu'il tournera avec l'acteur (outre *Douze hommes en colère*, *Les Feux du théâtre* (1958) et surtout *Point limite* en 1964). Dans *Douze hommes en colère*, le jeu contenu d'Henry Fonda prend tout son sens. Son personnage n'exprime au cours de la délibération rien de personnel. Aucune émotion, aucun affect. Tout de blanc vêtu, il semble devenir, par-delà la simple incarnation de la vertu, un véritable écran de projection : il renvoie la balle aux autres jurés, pose des questions, énonce quelques principes et, comme par appel d'air, laisse les autres se livrer. C'est par cet effacement même qu'il amène peu à peu les autres jurés – et les spectateurs – sur son propre terrain et fait advenir ce qui au départ semblait impossible.

● Acteur-producteur

Si l'industrie cinématographique s'appuie sur la notoriété et la force de séduction des stars de l'écran pour porter ses grandes productions, ces stars détiennent en retour un véritable pouvoir : permettre sur leur simple nom de rendre possible l'existence de films parfois risqués, de par leur sujet ou leur forme, que l'industrie rechignerait à produire.

Douze hommes en colère fait partie de ces films dont la production a été déclenchée sous l'impulsion d'une star souhaitant voir porter à l'écran un texte et des questions importantes à ses yeux. Avec le scénariste du film, Reginald Rose, et le jeune Sidney Lumet à qui il met le pied à l'étrier, ils vont composer avec le plus grand soin le casting du film en privilégiant des acteurs de théâtre confirmés et en s'accordant, comme pour le montage d'une pièce, deux semaines de répétitions avant le tournage avec l'ensemble des comédiens. Dépossédé ensuite par la United Artists de la distribution du film, qui ne trouva pas immédiatement son public et fut retiré de l'affiche après une semaine d'exploitation, Henry Fonda ne renouvellera plus cet engagement dans la production. Ce film – qui deviendra un classique au fil des ans et des diffusions télévisuelles – restera malgré tout l'un des plus marquants de sa carrière. ■

Affiche

Des justices et des hommes

L'affiche originale ci-contre de *Douze hommes en colère*, par-delà le fait de promettre un film palpitant au spectateur, instaure par sa composition une tension entre deux visions antagonistes de la justice.

Ce qui frappe de prime abord dans cette affiche est son aspect très stylisé, typique de l'art de l'affiche des années 1950 : les jeux sur la typographie, la palette de couleurs limitée mais vive et la composition très graphique des différents éléments. La représentation des acteurs est renvoyée à la portion congrue, en périphérie de l'affiche, contrairement à l'usage contemporain qui s'appuie de manière presque systématique sur le vedettariat¹.

Il peut être intéressant d'analyser l'affiche avec les élèves avant puis après avoir vu le film. Celle-ci ne raconte en effet pas la même chose que l'on connaisse le film ou non. Si on ne l'a pas vu, elle semble promettre un film d'action, viril, musclé («*It EXPLODES like 12 sticks of dynamite!*»), à couteau tiré entre la vie et la mort autour de cette lame si particulière qui tend la composition dans sa verticale et y imprime violence et conflit.

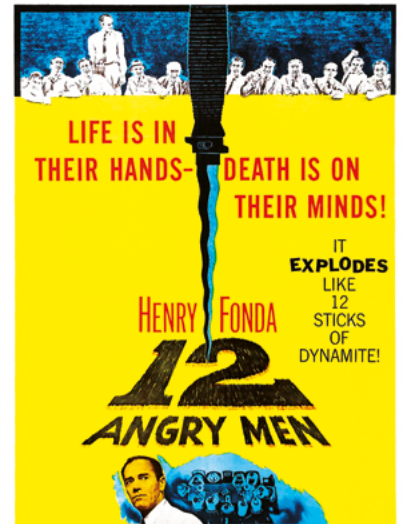
Après avoir découvert le film, il est possible de mesurer la distance entre cette promesse et l'œuvre, film de chambre reposant moins sur les coups de poing que sur les coups de gueule.

D'autres significations apparaissent : ce couteau est-il seulement la preuve, accablante de prime abord et finalement contestable, qui fait basculer le film ? Est-ce l'arme du bourreau, renvoyant à une certaine idée de la justice, celle du talion, avec la peine de mort en point de mire ? Est-ce l'épée de Damoclès suspendue au-dessus du jury dans l'attente de son unanimité ? Ou bien est-ce l'incarnation d'une idée de la justice, implacable, tranchante, cependant tempérée par une lame louvoyante, comme s'il était déjà indiqué que le chemin pour s'accorder sur une vérité sera des plus sinueux ? Comme souvent, les signes sont polysémiques.

On peut y voir cette quête de justice qui va déchirer les douze hommes et les mettre à nu, comme le suggère la typographie du *Twelve Angry Men*, crayonné nerveux cloué au sol par la lame du poignard, la victime désignée devenant alors moins l'accusé en question que ce groupe d'hommes aux prises avec leur conscience.

En bas de l'affiche, le groupe est d'ailleurs présenté d'un point de vue zénithal, écrasant. Il peut faire penser à des joueurs groupés autour d'une table de poker (qui a les bonnes cartes, qui bluffe ?) ou renvoyer au premier plan du film et à son palais écrasant (l'homme minuscule face à l'idée de la justice, du bien, voire de dieu [cf. *Séquence*, p. 12]). Fonda se distingue toutefois, par le rouge et une légère contreplongée. Il se détache et surplombe le groupe. L'idée est reprise en haut. Les hommes sont face à nous, spectateurs, dans une disposition qui n'est pas sans évoquer *La Cène* de Léonard de Vinci. Nous semblons requis, pris à parti par chacun. Le seul qui ne soit pas dans l'affrontement et qui regarde (écoute ?) les autres, c'est Fonda à nouveau, au-dessus de la mêlée.

Dans cette composition, le film apparaît ainsi violemment tendu entre deux conceptions de la justice, dépassant les désaccords entre jurés. Une première, transcendante, univoque, hors du monde et surplombant les hommes ; et une autre, ancrée dans l'humain, horizontale et soumise à débat ; mais mettant en avant toutes les deux, au travers du personnage d'Henry Fonda, la place essentielle de l'individu dans le groupe et plus largement, dans la société. ■



Affiche originale, 1957 © United Artists

● Extrait des *Raisins de la colère* de John Ford

Adapté du roman de John Steinbeck, *Les Raisins de la colère* (1940) évoque les difficultés d'une famille américaine de métayers qui, frappée de plein fouet par la Grande Dépression de 1929, a tout perdu et se retrouve poussée sur les routes à la recherche de travail. À la fin du film, le personnage principal, Tom Joad, incarné par Henry Fonda, doit fuir après avoir tué le meurtrier de son ami Casy. Il fait ses adieux à sa mère dans un dialogue qui marquera profondément l'image de Henry Fonda.

Tom Joad :

— *J'ai aussi pensé à nous. À nos gens qui vivent comme des porcs, à la bonne terre qui reste en friche. Au type qui a un million d'arpents et 100 000 fermiers affamés. Je me suis dit que si on se rassemblait tous pour gueuler...*

Sa mère :

- *Ils te feraient aussitôt ce qu'ils ont fait à Casy.*
- *Tôt ou tard, ils finiront par me prendre. En attendant...*
- *Tu ne vas pas tuer ?*
- *Non, c'est pas ça que je veux faire. Tant que je serai hors-la-loi, je peux agir. Je vais peut-être découvrir quelque chose. En fouinant, je trouverai peut-être ce qui cloche... et je verrai si on peut y remédier. C'est pas bien clair dans ma tête. J'en sais pas assez.*
- *Qui me donnera de tes nouvelles ? Qui me le dira si jamais tu meurs ? Qui me dira si tu es blessé ?*
- *Peut-être que c'est comme Casy l'a dit. Qu'on a pas une âme à soi tout seul. Mais un morceau d'une grande âme, et que cette grande âme est à tous. Alors...*
- *Alors quoi ?*
- *Alors ça ne fait rien. Je serai quelque part dans le noir, je serai partout. Partout où tu regarderas. Là où on se bat pour que les affamés mangent, j'y serai. Là où il y a un flic qui tabasse un type, j'y serai. Je serai là où les gens crient, là où les enfants rient parce qu'ils savent que le dîner est prêt. Et quand les gens mangeront ce qu'ils font pousser et habiteront ce qu'ils ont construit, j'y serai aussi.*

À la lecture de cet extrait, quelle image se fait-on de Tom Joad ? Au regard du mythe américain du *self-made-man*, quelle idée de l'Amérique incarne-t-il ? En quoi est-il possible de le rapprocher du juré n°8 de *Douze hommes en colère*, également interprété par Henry Fonda ?

1 Le nom d'Henry Fonda est le seul mis en exergue, contrairement à celui du réalisateur qui est un parfait inconnu à ce stade de sa carrière.

Découpage narratif

- 1 FIN D'AUDIENCE**
00:00:00 – 00:03:00
Au palais de justice de New York, l'audience d'un procès se termine. Le juge rappelle au jury, douze hommes, ses responsabilités : juger à l'unanimité de la culpabilité d'un jeune homme accusé du meurtre de son père et prononcer ou non à son encontre la peine de mort. Sous le regard du jeune homme en question, le jury se retire.
- 2 SANS L'OMBRE D'UN DOUTE**
00:03:01 – 00:10:03
Une fois entrés dans la salle de délibération, les jurés y sont enfermés à clé. Il fait très chaud, on ouvre les fenêtres. Entre autres sujets, les jurés discutent de l'audience. Celle-ci ne laisse visiblement aucun doute sur la culpabilité du jeune homme. Les jurés s'installent autour de la table.
- 3 PREMIER VOTE**
00:10:04 – 00:15:03
Le président de séance rappelle à nouveau l'enjeu de la délibération : acquittement ou chaise électrique pour un homme. Un vote préliminaire est proposé pour se donner la possibilité d'en finir rapidement. Onze voix votent la culpabilité. Le juré n° 8, seul, vote contre. Il ne sait pas si le jeune homme est innocent mais veut simplement prendre le temps d'en parler. Pour le faire changer d'avis, il est proposé que chacun évoque les raisons de son vote.
- 4 PRISES DE PAROLE**
00:15:04 – 00:24:37
Un tour de table débute. Chacun donne à entendre ses raisons : sentiment personnel, approche factuelle ou sociologique, témoignages accablants, défense fragile, casier judiciaire chargé du jeune homme...
- 5 PIÈCE À CONVICTION**
00:24:38 – 00:29:34
Mais les prises de parole sont interrompues par le juré n° 3 qui demande à se concentrer sur les preuves et notamment sur l'arme du crime, un couteau appartenant au jeune homme et unique en son genre. Le juré n° 8 sort bientôt un couteau de sa poche, acheté la veille et identique en tous points à l'arme. Celle-ci ne peut à l'évidence constituer une preuve de culpabilité. Tous les jurés se lèvent.
- 6 DEUXIÈME VOTE**
00:29:35 – 00:33:11
Pour calmer les délibérations, le juré n° 8 propose un nouveau vote, sans lui et à bulletin secret. Si les onze autres jurés votent à nouveau coupable à l'unanimité, il se rangera à leur avis mais, si ce n'est pas le cas, il demande que soit pris le temps de discuter véritablement. Déjouant l'unanimité attendue, un nouveau juré vote non coupable pour accéder à la demande du juré n° 8.
- 7 PAUSE**
00:33:12 – 00:37:42
Lors d'un aparté dans les toilettes, le juré n° 7 cherche à convaincre le juré n° 8 de ne pas faire obstruction par charité ou grandeur d'âme. Il tente la même approche avec le juré n° 6, sans succès.
- 8 REPRISE DES DÉBATS**
00:37:43 – 00:43:50
Les débats reprennent. Après avoir rappelé à l'ordre d'autres jurés montrant avec ostentation leur désintérêt pour un débat contradictoire, le juré n° 8 tente de démontrer les incohérences du témoignage d'un vieil homme, témoin auditif déclaré du meurtre. Il est appuyé en ce sens par le juré n° 9.
- 9 INCOHÉRENCES ET TROISIÈME VOTE**
00:43:51 – 00:50:57
Le juré n° 8 revient ensuite sur les preuves supposées de la préméditation du meurtre, qui ne tiennent pas à ses yeux : dire à son père qui vient de le frapper « Je vais te tuer », ne prouve rien. Le juré n° 6 change de vote. Le score « coupable / non coupable » est à 9-3. Le juré n° 11 se demande s'il est possible qu'un criminel revienne sur les lieux du crime trois heures après. Le doute s'installe. Nouveau vote : 8-4.
- 11 RECONSTITUTION**
00:50:58 – 00:58:49
Un point des témoignages est étudié : le fait que le vieillard ait pu être témoin de la fuite du jeune homme après le crime. Après une reconstitution dans l'espace de la pièce, il apparaît impossible que celui-ci dise la vérité. Mais le juré n° 3 récuse cette conclusion. Le juré n° 8 l'accuse de n'être mu que par esprit de vengeance et de se moquer des faits par sadisme. N'y tenant plus, le juré n° 3 explose de colère et hurle « Je vais le tuer ! », faisant tomber sur le groupe une chape de silence.
- 12 QUATRIÈME VOTE**
00:58:50 – 01:05:33
Le ciel s'assombrit, l'orage approche. Le groupe procède à un nouveau vote : 6-6. La pluie se met à tomber.
- 13 TROUS DE MÉMOIRE**
01:05:34 – 01:09:46
Le juré 8 démontre au juré n° 4 que l'alibi du jeune homme, aussi improbable qu'il soit, est explicable.
- 14 ANGLE D'ATTAQUE ET CINQUIÈME VOTE**
01:09:47 – 01:14:37
Le jury étudie un nouveau point : l'angle d'attaque du crime. Il apparaît qu'il n'est pas cohérent, au vu du couteau utilisé et de la taille du jeune homme, que ce dernier soit le meurtrier. Par lassitude, le juré n° 7 change de camp. Un autre vote est effectué : seuls 3 jurés pensent encore le jeune homme coupable.
- 15 « CES GENS SONT DANGEREUX »**
01:14:38 – 01:17:55
Dans un long monologue, le juré n° 10 s'emporte et dévoile le profond racisme qui sous-tend son vote, provoquant le rejet de l'ensemble des onze autres jurés. Isolé, il va s'asseoir à une autre table. La nuit est tombée. Le juré n° 8 rappelle qu'il est nécessaire pour rendre la justice de dépasser ses préjugés et précise le principe du doute légitime, fondement du système judiciaire.
- 16 LA FEMME D'EN FACE**
01:17:56 – 01:25:23
Il enjoint aux trois derniers opposants d'expliquer leur certitude face aux zones d'ombre qui ont été mises en lumière. Le juré n° 4 explique que le témoignage de la femme témoin du crime est absolument imparable. Le jury semble irrémédiablement divisé. Mais, en partant d'un simple détail, le juré n° 9 démontre que cette femme est myope et qu'elle n'a pu voir ce qu'elle prétend avoir vu. Le débat s'envenime mais onze jurés déclarent à présent le jeune homme non coupable.
- 17 SEUL CONTRE TOUS**
01:25:24 – 01:30:27
Le juré n° 3, dernier à penser le jeune homme coupable, essaye de démontrer une fois encore le bien-fondé de son point de vue. Mais il s'emporte violemment, et perdant ses moyens devant une photographie le représentant avec son fils, s'effondre avant de changer de point de vue. Le jury est à présent unanime et quitte peu à peu la salle.
- 18 ENVOI**
01:30:28 – 01:32:00
En sortant du palais de justice, le juré n° 9 demande son nom au juré 8 – Davis – et lui donne le sien, McCardle. Après s'être salués, les deux hommes se séparent et, prenant des directions opposées, retrouvent la voie publique.



Récit

«Quelle équipe, hein?»

Les douze hommes en colère n'ont qu'une solution pour quitter la salle des délibérations : trouver un terrain d'entente, une pensée commune. Depuis *La Chevauchée fantastique* (John Ford, 1939) jusqu'aux *Avengers* (Joss Whedon, 2012), ce type de récit — raconter la constitution, l'unification d'un groupe — est un des piliers du cinéma américain.

● Mosaïque

La nation américaine, si tant est qu'elle puisse être qualifiée de la sorte, a ceci de spécifique qu'elle s'est construite sur la base de l'immigration et en un temps très court, tout en écartant de cette construction les peuples indigènes. Pour permettre à cette mosaïque de groupes, provenant d'horizons socioculturels, religieux et linguistiques très divers, de faire corps, il lui a été nécessaire de se constituer une mythologie en propre transcendant le seul rêve individuel du *self-made-man*.

Le cinéma, art populaire qui, contrairement à d'autres formes d'expression, a réussi à dépasser les clivages de classes, en a été un des vecteurs les plus puissants. Mettant bien souvent en scène l'articulation entre l'action individuelle du héros et les intérêts d'un groupe – famille, communauté, petite ville... – au bord de la rupture, les films de western en sont l'exemple archétypal. Ce schéma, classique au demeurant – il structure bien des tragédies grecques qui nous sont parvenues –, prend une résonance particulière dans le contexte américain et va essaimer largement. On le retrouve ainsi au cœur de *Douze hommes en colère*.

Si la problématique de trouver une unanimité est posée d'emblée comme règle du jeu par le discours inaugural du

juge, Lumet va aussi traduire cette idée visuellement. Passée l'introduction et l'exposition des enjeux, le réalisateur ouvre son film par un discret mais magistral plan-séquence qui saisit dans un seul geste l'ensemble des douze hommes dont il va être question. Il s'agit moins d'une performance technique pour imposer sa patte – Lumet a horreur de cela [cf. Document, p. 20] et le film est très sobre, très sec, stylistiquement parlant – qu'une manière de laisser du champ aux acteurs et, surtout, de suggérer d'entrée l'enjeu du film par le biais de ce plan englobant et détaillant chacun des personnages : la nécessité de dépasser sa propre individualité, d'accueillir l'autre en soi, pour construire ensemble quelque chose de commun. Une problématique que Lumet, évoquant le sujet du film, condense en un seul mot : «*Écoutez.*»¹

● Dynamiques de groupe

Les douze jurés viennent d'horizons et de milieux très divers : ouvriers, employés, commerçants, banquiers, chômeurs, retraités... Toutes les couches sociales semblent s'être données rendez-vous et même si l'ensemble de la société américaine n'est pas représenté, loin s'en faut [cf. Personnages, p. 18], le débat qui va bientôt avoir lieu traverse ainsi l'échelle sociale dans sa globalité. Chaque personnage, de par sa position, en vient même à incarner un groupe en particulier face au reste du jury : lorsque commencent à se faire entendre des théories sociologiques expliquant, voire démontrant, le crime par les origines modestes de l'accusé, c'est l'homme issu de ce même milieu qui entre en scène pour battre en brèche ces préjugés. Quand il s'agit d'expliquer les enjeux qui sous-tendent le témoignage d'un vieil homme, c'est au tour du retraité de prendre la parole : «*Je crois connaître cet homme mieux que vous tous.*»

¹ Cf. Sidney Lumet, *Faire un film*, Capricci, 2016, p.25.

« — Pourquoi voter non coupable ?
— Vous étiez onze à voter coupable.
Je ne peux pas lever la main et envoyer un gosse à la mort sans en discuter. »

Juré n°8

Cette manière d'endosser sur soi la représentation d'une partie de la société achève de transformer les prises de parole en tribune et leur donne une dimension dramatique. Mais il se joue aussi autre chose. Dans la parole, chacun s'expose et, avec en perspective la possible condamnation à mort d'un homme, doit soutenir la pression d'exposer un point de vue qui n'est fatalement que le sien face au reste du jury. Depuis le «seul-contre-tous» initial jusqu'au dernier monologue du juré n°3 alors que la situation s'est renversée, cette dualité individu/groupe traverse le film dans son ensemble. En jouant notamment sur la tension dans le cadre entre premier plan et arrière-plan, entre centre et périphérie, Sidney Lumet et son chef opérateur Boris Kaufman parsèment le film d'une série de plans faisant et défaisant les groupes et isolant l'individu qui vient de prendre la parole face aux autres.

Malgré la progression continue au cours du film du nombre de voix en faveur du vote non coupable [cf. *Motif*, p. 16], le fait de revenir de la sorte et de manière incessante sur l'isolement de l'individu et de ses vues face au reste du jury, rend toujours plus improbable la capacité du groupe à tomber d'accord. C'est paradoxalement l'une des clés qui rendra cet accord possible.

● La fabrique du consensus

En effet, dans ces prises de parole personnelles, les jurés expérimentent à tour de rôle ce qui fut la prise de position initiale du juré n°8 : exposer un point de vue singulier face à d'autres, pas forcément d'accord, au risque de s'en attirer les foudres. C'est un peu l'étrange paradoxe du spectateur de cinéma : c'est en s'identifiant à un tiers que l'on se constitue en tant qu'individu. S'individuant de la sorte, ils s'extirpent en effet du processus mimétique qui pousse une personne à calquer sa position sur celle du groupe, processus qui était très visiblement à l'œuvre lors des premiers votes. Et il ne faut pas s'y tromper, changer de vote dans cette affaire n'est pas passer d'un vote mimétique à un autre. L'enjeu n'est de fait pas de déterminer si l'accusé est coupable ou non, de passer d'un avis à l'autre, plutôt d'évaluer son propre degré de certitude, son «intime conviction». Voter non coupable, c'est défier les apparences et affirmer ici qu'on ne peut pas savoir. C'est l'inverse d'une affirmation, c'est s'ouvrir à une béance [cf. *Mise en scène*, p. 10].

Un consensus, aussi étrange soit-il, est par ce biais en train de se former pas à pas. Il a pour initiateur et maître d'œuvre le juré n°8. Le juré interprété par Henry Fonda l'indique lors de la pause : il est architecte. Bâtir, même en partant de rien,



même au-dessus du vide, c'est son métier. Et sa méthode est singulière : c'est en déconstruisant qu'il parvient à échafauder son édifice.

Ni dans la séduction, ni dans la complaisance, il n'est pas ce représentant de commerce qui cherche à vendre de la confiture à des gens qui n'en veulent pas, selon les mots avec lesquels le juré n°7 parle de son travail. En faisant peu à peu apparaître les différentes failles d'une démonstration qui paraissait pourtant limpide, il amène chacun à raisonner, à prendre du recul face aux apparences et à se constituer en tant qu'individu pensant, séparé des autres. Dans sa dynamique en effet, le juré n°8 n'incorpore pas, n'absorbe pas, il ne fait pas du *team building* managérial ou de l'embrigadement militaire. Chacun dans ce groupe y est ensemble-séparé. La communauté qu'il parvient à fédérer peu à peu autour de lui, c'est la communauté de ceux qui n'ont rien en commun, si ce n'est cette béance face à un sens qui se dérobe. Une béance qui porte le visage d'un jeune homme accusé.

Cette communauté d'individus est ainsi tendue au-dessus du vide, appelée à se dissoudre sitôt obtenu l'accord commun, ainsi qu'il y paraît dans la dernière séquence du film. Se diluant dans l'espace public, elle peut peut-être être considérée comme un idéal démocratique invité à s'étendre à tout le corps social : fédérer les hommes par-delà leurs intérêts communs sur la seule idée que ce qu'ils partagent est le simple fait d'être ensemble, exposés les uns aux autres. ■



Décor

Le huis clos



***Douze hommes en colère* est filmé dans sa quasi intégralité dans un lieu unique : la salle des délibérations d'un tribunal. À ce titre, il est devenu l'archétype de ce qui a fini par constituer, depuis *La Corde* d'Alfred Hitchcock (1948) jusqu'à *Gravity* d'Alfonso Cuarón (2013), un genre à part entière au cinéma : le huis clos.**

● Le théâtre, à l'origine

Écrit initialement pour la scène, *Douze hommes en colère*, la pièce originale de Reginald Rose, s'appuie sur la règle des trois unités du théâtre classique : unité de temps, de lieu et d'action. Ce procédé est redoublé par le minimalisme du sujet, qui renvoie à l'essence du dispositif théâtral : dans un lieu fermé, douze personnages discutent ensemble.

Pour l'adaptation à l'écran qu'il se voit proposer, Sidney Lumet décide de respecter scrupuleusement le texte de Rose et sa dimension doublement théâtrale. Il ne procède qu'à deux modifications substantielles. Au début du film, où ce qui n'était qu'une voix off du juge dans le texte de Rose est mis en scène dans la salle d'audience du tribunal. À la toute fin, où plutôt que de clore le récit avec la sortie des jurés de la salle des délibérations, il décide de terminer le film dans l'espace public, à l'extérieur du tribunal.

● Un espace unique

Si Lumet respecte à ce point le texte d'origine, là où certains auraient peut-être cherché à faire exister d'autres lieux (le lieu du crime ?) pour enrichir et dynamiser le récit, c'est sans doute bien plus que pour de simples raisons budgétaires¹. Enfermer dans un lieu clos douze personnes et ne leur permettre d'en sortir que si elles parviennent à un accord est en effet le cœur du sujet, c'est même son principal moteur dramaturgique. Lumet va donc le mettre au cœur de son

dispositif de mise en scène et chercher à en tirer parti en s'appuyant sur le principe esthétique qui veut que limiter ses moyens expressifs donne ampleur et force à l'œuvre².

Ce qui semble ainsi n'être qu'un détail au début du film, le tour de clé du greffier, va transformer la pièce dans laquelle le groupe se trouve cloîtré en véritable cocotte-minute. Comme dans cette dernière, l'élévation de la température ambiante se traduit directement par l'élévation de la pression à laquelle le groupe fait face. Et il n'est évidemment pas anodin que le seul ventilateur présent ne fonctionne pas. Ce ne sera qu'au cœur de la nuit et à la lumière des idées³ et des ampoules, qu'il sera possible de faire fonctionner ce ventilateur et de

● La classe, espace clos

La salle de classe peut facilement être associée à la problématique du huis clos. Espace fermé qui rassemble un groupe hétéroclite qui doit pourtant faire corps, il est lui aussi traversé par des enjeux de pouvoir entre l'enseignant et les élèves, et entre les différents groupes qui se font et se défont au sein de la classe.

Au regard du film de Sidney Lumet, il est possible d'analyser la structuration de l'espace de votre classe : répartition des bureaux, présence ou non d'une estrade, répartition des différents groupes, situation des portes d'entrée, communication avec l'espace extérieur...

Sans en avoir toujours conscience, nous mettons nous-même en scène le monde qui est le nôtre. Le travail du metteur en scène est de rendre sensible et de questionner cette mise en scène qui, loin d'être naturelle, est une véritable construction.

En faisant notamment appel aux souvenirs qu'ont les élèves de l'école maternelle ou primaire, il est possible de travailler à imaginer d'autres structurations de l'espace de la classe et de réfléchir aux implications de chacune.

trouver finalement un accord libérateur. Comme dans une cocotte-minute encore, il faut, lorsque la pression devient trop importante, soulever la soupape pour éviter l'explosion. Ainsi lorsque le juré n°3 perd ses nerfs et en vient presque aux mains pour faire taire le juré n°8, un des pics dramaturgiques du film, ce n'est que suite à l'ouverture soudaine de la porte par le greffier pour vérifier le bon déroulement des délibérations, que le calme semble pouvoir revenir.

L'unicité du décor semble ainsi servir de catalyseur pour faire émerger les tensions au sein du groupe. Son unité souligne cruellement par comparaison les divisions de ce dernier. Cette prise en tenaille du jury et son désir de trouver une issue à ce lieu – et à cette situation – est discrètement soulignée par Sidney Lumet par une idée de découpage extrêmement simple: l'entrée et la sortie du jury dans la salle des délibérations donne lieu à deux plans-séquences magistraux filmés d'un point de vue qui semble impossible, au regard de l'espace de la pièce. Fixés sur des cloisons qui se font face, le ventilateur et le porte-manteau se trouvent pourtant ostensiblement en amorce de ces deux plans. Les murs délimitant l'espace semblent soudain s'être dissous! Pris entre ces deux rives invisibles et strictement opposées, le film ne serait alors plus que le lieu d'un simple franchissement, celui d'un espace clos plein de cris et de fureur.

● Un espace multiple

Filmer dans un espace unique n'impose bien évidemment pas au réalisateur de filmer son décor d'une seule et unique façon. Le cinéaste va au contraire chercher à multiplier les approches pour faire évoluer sa perception en fonction des nécessités dramaturgiques que lui impose son film.

Dans le cas de *Douze hommes en colère*, Sidney Lumet s'y emploie de deux manières différentes. D'abord en travaillant avec son directeur de la photographie, Boris Kaufman⁴, la question de la lumière. La pièce passe en effet, dans le temps du récit, du jour à la nuit, du beau temps à la pluie. Cette évolution va naturellement être exploitée pour moduler l'ambiance de la pièce et traduire la tension grandissante au sein du groupe: au départ relativement douce et uniforme⁵, la lumière va peu à peu se durcir, l'image se contraster pour aboutir *in fine* à une esthétique expressionniste faite de taches de lumière trouant violemment des zones d'ombres très profondes.

Grâce à un simple jeu reposant sur une gradation progressive dans le choix des focales⁶, Lumet va par ailleurs modifier la perception de l'espace par le spectateur au fur et à mesure de l'avancée du film. Nous avons ainsi l'impression que l'espace de la pièce se resserre de plus en plus autour des personnages faisant s'accroître progressivement la sensation d'étouffement que l'enfermement exerce sur le groupe.

● Dedans-dehors

Le huis clos, s'il travaille la question de l'enfermement, renvoie bien entendu par prolongement à la dialectique entre le dedans et le dehors. Son enjeu peut ainsi tout aussi bien

être de retrouver l'espace extérieur que de s'en protéger, de faire de l'espace clos un espace à fracturer ou au contraire, à défendre. Les porosités entre l'intérieur et l'extérieur seront à ce titre autant d'enjeux de première importance.

Que ce soit par le biais de la température qui monte continuellement, des fenêtres qu'on cherche immédiatement à ouvrir, de la pluie qui soudain bat aux carreaux, de l'imminence du match de baseball Yankees-Cleveland, sans parler de l'irruption du greffier évoquée plus haut, le monde extérieur ne se fait jamais oublier. C'est lui qui semble même chauffer à blanc la pièce. Et lorsqu'enfin, les personnages quittent la salle pour retrouver le monde extérieur, on serait presque enclin à penser que si les murs de la pièce mystérieusement disparaissent, ce n'est que parce que le huis clos était un leurre et que son enjeu principal – éprouver la possibilité du commun [cf. *Récit*, p. 6] – se joue en fait à l'échelle de la société dans son ensemble. ■

● Extrait de *Faire un film*, de Sidney Lumet

«Je ne me suis jamais dit que tourner un film dans une seule pièce puisse être un problème. Au contraire, je pensais pouvoir tourner la contrainte à mon avantage. L'un des éléments dramatiques les plus importants à mes yeux était la sensation d'enfermement que devaient ressentir ces hommes coincés dans cette pièce. Très vite, je me suis dit que les objectifs pouvaient raconter l'histoire. Tandis que le film avançait, je voulais que la pièce semble de plus en plus petite. Pour cela, j'ai utilisé des objectifs dont la distance focale était de plus en plus grande. En commençant avec des objectifs standards (de 28 mm à 40 mm) nous sommes progressivement passés à du 50 mm, du 75 mm puis du 100 mm. En outre, nous avons filmé le premier tiers du film en positionnant la caméra au-dessus de la hauteur des yeux, puis, en abaissant progressivement la caméra, le second tiers avec la caméra à hauteur d'yeux, et enfin le troisième tiers un peu en dessous du niveau des yeux. De telle sorte qu'à la fin du film, le plafond apparaît dans le champ. Non seulement les murs paraissaient se rapprocher, mais le plafond également. Cet accroissement de la claustrophobie est pour beaucoup dans le regain de tension à la fin du film. Dans le dernier plan, un extérieur où l'on voit les jurés quitter le tribunal, j'ai utilisé un objectif grand angle, dont la distance focale était plus courte que celles de tous les objectifs utilisés jusque-là. J'ai aussi monté la caméra plus haut, au-dessus des yeux, que je ne l'avais fait pendant tout le reste du film. L'intention était de donner de l'air, de laisser le spectateur respirer, après deux heures de confinement toujours plus aigu.» Sidney Lumet, *Faire un film*, Capricci, 2016, p. 106-107.

Comme le précise Sidney Lumet, en fonction de la focale utilisée, l'impression que produit chez le spectateur un espace donné peut changer du tout au tout. À l'aide d'un appareil photo doté d'un zoom, on peut facilement expérimenter cette notion en produisant des images de la salle de classe avec différentes focales et/ou différentes hauteurs d'appareil. Pour approfondir, il sera profitable de discuter avec les élèves des impressions produites par chaque prise de vue. Quelles sensations? À quelle situation pourrait correspondre tel choix? On pourra ensuite choisir une situation simple: rencontre amoureuse, dispute, contrôle, et demander aux élèves de faire un choix de focale et de le justifier.

1 «Nous disposions de très peu d'argent pour faire *Douze hommes en colère*. Le budget s'élevait à 350 000 dollars. Vous avez bien lu: 350 000 dollars.» *Faire un film*, op. cit., p.39.

2 «Quand un violon suffit, ne pas en employer deux.» Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 28.

3 Celles des Lumières notamment, sur les préjugés, la faculté de penser donnée à chacun, la place de l'individu dans la société, la peine de mort...

4 Frère de Dziga Vertov, célèbre documentariste soviétique, il travailla aussi en tant que chef opérateur pour Jean Vigo, Abel Gance, Elia Kazan et Otto Preminger notamment.

5 À mettre en relation avec le «*aucune zone d'ombre*» lancé par le juré n°12 au juré n°8 en parlant de l'affaire, au début du film.

6 La focale d'un objectif est inversement proportionnelle au champ couvert par ce dernier. Plus la focale est courte, plus le champ couvert par l'objectif est large (pour les paysages par exemple). Inversement, plus la focale est longue, plus le champ est restreint (pour filmer un détail éloigné par exemple).



Mise en scène

Faute de preuves

Un des enjeux du film est de tenter de reconstituer un événement passé dont personne n'a été témoin. Mais par ce biais, ce n'est paradoxalement pas tant vers des certitudes que vers le doute que nous conduit le film de Sidney Lumet.

● Dédoublément

Le cinéma, par son dispositif technique enchâssant notre perception – image et son – dans celle d'un autre, est intrinsèquement lié à la notion de point de vue. Cette notion désigne deux choses conjointes et inséparables : le lieu d'où on voit les choses et le sens qu'on leur donne. Cette dualité, qui conjugue sensible et signification, donne toute sa profondeur au dispositif cinématographique.

Cette manière de rejouer (déjouer) les cartes du réel, ce trouble, ce dédoublément, qui ne se limite bien évidemment pas à l'art cinématographique, c'est l'expérience esthétique en tant que telle. Elle ouvre sous nos pieds, violemment parfois, un abîme et fait surgir en nous un autre. Cette expérience est celle qui nous transforme au contact de l'œuvre et nous fait sortir de la salle où nous étions enfermés, le temps du film, différents. Ce trouble, c'est bien entendu aussi celui que vont vivre les protagonistes de *Douze hommes en colère*.

● Sans l'ombre d'un doute

Le cas qui occupe les douze jurés du film de Sidney Lumet semble être l'évidence même : des preuves matérielles indubitables, des témoignages accablants de personnes qui attestent avoir vu et entendu l'accusé le soir du crime, paraissent prouver sa culpabilité. «*Le gosse est coupable, mon gars. Ça se voit comme le nez au milieu de la figure*», répète-t-on au juré n°8 qui refuse inexplicablement de se rendre à l'évidence que ces preuves constituent.

Rappelons simplement qu'en anglais, preuve se dit «*evidence*». Pour le juré n°8, les évidences crèvent les yeux, font

écran et, ce faisant, empêchent de penser. Et l'enjeu est trop grave pour ne pas s'accorder un temps de réflexion. Il va ainsi mener les autres jurés à considérer chacune de ces prétendues preuves sous un autre angle, les faisant miroiter et se démultiplier comme placées au centre d'un palais des glaces, ouvrant, sous la surface des apparences, l'infini des possibles.

Ce temps de réflexion, c'est le propre des miroirs, va conduire chacun à sortir de soi : «*Je ne suppose jamais. Je suis juste un ouvrier. C'est mon patron qui suppose*», rappelle le juré n°6, peintre en bâtiment de son état. «*Mais, je vais faire un essai*», qui entre en résonance avec la première remarque du juré n°12 entrant dans la salle des délibérations : «*Dites, c'est le Woolworth Building ? C'est drôle, j'ai toujours vécu ici et je n'y suis jamais allé.*» Les existences sont routinières, engourdies, et la pensée qui les accompagne ne l'est pas moins. Il faut parfois savoir marquer une pause dans le temps quotidien pour les faire sortir de leurs gonds et, par ce biais, retrouver un regard sur les choses lavé des a priori ankylosants. Cette expérience de l'inédit demande un effort, du temps et une certaine souplesse mais elle deviendra une véritable expérience constituante pour le peintre, le publicitaire et l'ensemble des jurés et, à n'en pas douter, pour les spectateurs eux-mêmes, perclus eux aussi le temps des délibérations.

● Déconstitution

Pour arriver à ses fins, le juré n°8 met en place une méthode éprouvée par les inspecteurs de police : pour approcher la vérité des faits, saisir leur mécanique, rien ne vaut une reconstitution. Il va tout d'abord entreprendre de rejouer le passage du métro aérien face aux fenêtres de la voisine d'en face. Cette séquence étant filmée devant les fenêtres de la salle des délibérations, Sidney Lumet nous pousse imperceptiblement à prendre la place de cette dernière. Nous faisons face à la voie aérienne et à la scène du crime.

Quelques minutes plus tard, c'est au tour de l'appartement situé immédiatement en dessous de la scène d'apparaître. S'appuyant sur les quelques éléments qu'il trouve à portée de main, le juré n°8 en recrée l'espace et, sous l'œil

d'une caméra qui redouble fantômatiquement la scène originale par le biais d'un plan-séquence, devient littéralement le vieil homme qui le parcourt péniblement.

Cette troublante superposition des figures se répète lorsque le juré interprété par Fonda cherche à rejouer la remémoration des films vus par l'accusé quelques heures après le crime, en s'appuyant sur l'expérience du juré n°4. Puis lorsqu'il essaye d'apprécier, via l'angle d'attaque du cou-teau, la taille du criminel.

Par l'entremise de ces quelques saynettes, qui sont comme autant de résurgences du passé, Sidney Lumet va réussir ce tour de force : nous amener à penser que nous avons été, nous aussi, les témoins du crime. Invisible, la scène prend peu à peu forme dans notre esprit, elle s'incarne au travers du corps d'Henry Fonda. Mais à la différence de la police, le personnage incarné par ce dernier ne cherche pas à établir une quelconque vérité. Il donne corps à ce qui ne sont que de simples virtualités et ouvre des brèches, mine de l'intérieur les représentations préétablies. Il le rappelle à plusieurs reprises : « *Je ne sais pas. C'est juste possible.* »

Cette opération, qu'on pourrait nommer « déconstituante », est prolongée dans le film par une série d'étranges bégaiements qui finissent par vider de leur substance les évidences. Les cris du juré n°3 qui, chauffé à blanc, hurle, tel une doublure du jeune accusé : « *Je vais le tuer, je vais le tuer* », mais aussi et surtout l'apparition soudaine d'une copie exacte de l'arme du crime, signalée comme unique, dont le dédoublement provoque la stupeur. C'est d'ailleurs sous son coup que l'évidence va chavirer et que le travail de décomposition va être entrepris.



● L'irrémissible

Ce travail lent et méthodique de destruction des certitudes prend évidemment tout son sens face à l'enjeu qui est au centre des débats : la condamnation à mort d'un homme. Le juré n°8 le répète, il ne sait pas si l'accusé est coupable ou innocent, il n'agit pas par charité, mais les faits, à l'épreuve de mises en scène qui sont autant de remises en question, laissent entrevoir une large part d'indétermination. Comment, en conscience, prononcer l'irrémissible, le définitif, face à de telles zones de flottement ?

Douze hommes en colère constitue en cela un véritable éloge du doute. Le film le présente par l'entremise du personnage d'Henry Fonda comme le moteur de la pensée, permettant de surmonter la bêtise et le fanatisme et de se constituer en tant qu'individu. Il renvoie en cela à l'expérience que nous propose le cinéma, comprendre que le sens du monde et des choses découle du regard porté sur eux et qu'inversement, seul un regard se reconnaissant en tant que tel – point de vue singulier et forcément limité – peut prétendre à formuler un sens au monde, prétendre aux choses et, comme c'est ici le cas, à rendre justice. ■

● Extrait de *Article 353 du code pénal de Tanguy Viel*

« Mais il ne m'écoutait plus, le juge. Maintenant il avait saisi l'un des livres rouges posé là sur le bureau et il l'avait ouvert devant lui, comme si seules désormais les livres de droit pouvaient trancher, comme si tout ce que j'avais dit dans ces longues heures assis là, tout ce que je disais maintenant pour éclairer le jour finissant, je ne l'avais pas confié à un juge ni à l'air ambiant d'un palais de justice mais que chaque phrase avait seulement attendue de venir se loger là, dans les pages en papier bible d'un livre de lois.

Et dans le bruit du même papier qu'il froissait doucement, le juge a trouvé la page qu'il cherchait, faisant glisser son doigt sur elle, il l'a arrêté, son doigt, disant : Écoutez bien, Kermeur, écoutez bien, et peut-être que ce sera plus clair pour vous.

Et alors calmement, distinctement il s'est mis à lire à voix haute, comme s'il avait devant lui une assemblée entière ou bien comme s'il voulait que j'apprenne chaque phrase par cœur, et je l'ai écouté lire :

“ *Article 353 du code de procédure pénale : la loi ne demande pas compte aux juges des moyens par lesquels ils se sont convaincus, elle ne leur prescrit pas de règles desquelles ils doivent faire particulièrement dépendre la plénitude et la suffisance d'une preuve ; elle leur prescrit de s'interroger eux-mêmes dans le silence et le recueillement et de chercher, dans la sincérité de leur conscience, quelle impression ont faite, sur leur raison, les preuves rapportées contre l'accusé, et les moyens de sa défense. La loi ne leur fait que cette seule question, qui renferme toute la mesure de leurs devoirs : 'Avez-vous une intime conviction ?' ” ».*

Tanguy Viel, *Article 353 du code pénal*, Les éditions de Minuit, 2017.

La question de la justice constitue le pilier de pans entiers de la littérature et du cinéma. Le polar, qui se structure généralement autour de la rupture de l'ordre social que constitue le crime et de la nécessaire recherche de vérité qui en découle, en est l'exemple le plus évident.

Chez Agatha Christie par exemple, l'enjeu est souvent d'identifier le coupable en reconstituant la vérité des faits, mais chez d'autres auteurs de romans policiers l'accent est mis sur les motivations psychologiques des personnages ou sur la simple volonté de dépeindre un milieu, un contexte historique. D'autres auteurs enfin cherchent à questionner la notion de vérité et mettent en lumière des zones troubles où celle-ci semble hors de portée.

Au cinéma, les cinéastes peuvent facilement jouer avec cette question en choisissant ce qu'ils montrent ou non au spectateur, ce qu'ils laissent ou non dans le hors-champ du film. On peut ainsi se poser la question de savoir ce que deviendrait le film de Lumet si nous avions assisté à tout ou partie de la scène du crime.

En s'appuyant sur des exemples de films ou de romans policiers que les élèves connaissent, il est possible d'approfondir la réflexion sur cette question de la recherche de vérité, de son lien avec le doute et de la manière avec laquelle les auteurs en jouent. Quels éléments de l'intrigue nous demeurent inconnus ? Avons-nous accès aux mêmes informations que les personnages de l'histoire ? En savent-ils plus ou moins que nous ? Dans quelles mesures ces questions participent-elles du suspens ?



1a



1b



2a



2b



2c



2d



2e



2f



3

Séquence Au palais de justice

Dès l'ouverture du film, Sidney Lumet pose les bases de sa réflexion sur l'exercice de la justice.

● De l'idée à l'humain

Dans un panoramique ascendant, la caméra embrasse le mouvement vertical imprimé par des colonnes de pierre à un édifice monumental [1a]. C'est le palais de justice de New York : tout en haut [1b], sous le fronton d'inspiration classique, figure la formule de George Washington : «*The true administration of justice is the firmest pillar of good government.*» La formule inscrit directement le film sous un horizon politique. Elle se traduit par : «La bonne administration de la justice est le pilier le plus solide d'une bonne gouvernance», mais le cadre coupe la citation pour ne garder qu'un «good» final, substituant à la question de la gouvernance celle, plus idéale, du bien. Malgré les bruits témoignant d'une intense circulation automobile toute proche, le palais semble désert. Aucune présence humaine, aucune silhouette. Seule la pierre, en majesté, dicte à la caméra son mouvement et nous surplombe dans une violente contre-plongée. Dans ce premier plan du film, nous voici d'emblée mis face à la justice, avec tout ce que cette idée comporte d'immuable abstraction, écrasante bien que – ou bien est-ce, parce que? – éthérée. Une justice éternelle, à l'écart du monde et des hommes : les portes du palais semblent fermées et le monde vivant s'est réfugié dans la bande son.

Le palais est pourtant bien ouvert, on le découvre dans le plan suivant. Reprenant en miroir la verticalité monumentale du premier plan, la caméra effectue un panoramique

descendant, partant des lustres du bâtiment [2a] pour pointer vers le dallage du sol où circule, derrière la balustrade d'où nous observons, le peuple des justiciables [2b]. Nous pourrions rester ainsi à distance, dans l'élévation, à observer les hommes depuis le ciel des idées, mais un personnage fait brutalement irruption dans le champ et, dans une soudaine bascule de point, emporte la caméra avec lui, stoppant net la verticalité transcendante pour la troquer contre l'horizontalité des mouvements humains.

Nous découvrons bientôt son visage [2c]. Le nez en l'air, le personnage s'approche nonchalamment d'une salle devant laquelle il semble soupeser l'intérêt du spectacle qui lui sera présenté. Le panneau à l'entrée n'est d'ailleurs pas sans rappeler les devantures des cinémas ou des théâtres New Yorkais où les titres des spectacles à l'affiche sont écrits avec les mêmes types de lettres amovibles. La caméra vient-elle de désigner le personnage principal? Non. Celle-ci s'en désintéresse et laisse l'homme quitter le champ pour suivre quelqu'un d'autre [2d] puis quelqu'un d'autre encore. Chaque personnage semble digne du même intérêt pour la caméra de Lumet. Par ces différents relais, nous sommes plongés dans les allers et venues des hommes et des femmes requis à leurs affaires, dans ces trop larges couloirs de pierre où résonnent les voix et où se perdent les pas, où se nouent et se dénouent des destinées humaines et où parfois éclate la joie! [2e]. C'est devant une porte close et insonorisée que la caméra termine son ample mouvement [2f]. Comme dans le premier plan, la justice semble ici encore vouloir se dérober aux regards importuns.

1 Il est important de noter que, si le film s'ouvre sur une famille s'embrassant dans les rires, anticipant l'heureux dénouement du film, celui-ci fera très sobrement l'économie de la réaction de l'accusé suite aux délibérations du jury.



4a



4b



5



6a



6b



7



8a



8b



9

● Eux et lui

C'est à nouveau dans la coupe entre deux plans que nous traversons les portes fermées. Le brouhaha des couloirs a disparu, les voix sont graves et claires et l'ambiance semble tout à coup avoir revêtu ses habits de cérémonie. Nous sommes à présent dans l'enceinte où la justice se rend. Le juge est au premier plan, laissant entrevoir au fond de l'image, dans une légère plongée, le jury auquel il s'adresse [3]. Se rejoue dans ce cadre le surplomb de la justice sur l'homme, celui des principes sur les singularités humaines. Ces singularités nous sont présentées dans le plan suivant [4a] : un travelling horizontal qui embrasse, comme dans le deuxième plan, l'humanité dans sa diversité (diversité toute relative évidemment, puisque ne sont représentés ici que des hommes blancs – [cf. Personnages, p. 18] [4b]). Nous pouvons détailler chaque visage. Étrangement, ce sont ces hommes appelés à rendre la justice qui deviennent, dans cette revue de détail, les prévenus, ceux qu'on cherche à sonder. Ceux que le film sondera effectivement. Le mouvement englobant du travelling, embrassant l'ensemble des jurés, souligne par ailleurs l'enjeu à venir : coupable ou non coupable, la décision finale ne pourra être rendue qu'à l'unanimité.

Le plan suivant, face au juge [5], semble étrange de prime abord. À ce stade de la séquence, on n'en saisit pas véritablement le point de vue. Ce qui nous apparaît vivement, c'est l'attitude du magistrat : il semble totalement absent à la portée de son propre discours, jonglant machinalement avec la vie et la mort entre deux gorgées d'eau fraîche. Ce n'est qu'à rebours que nous apparaîtra toute la cruauté du plan : lorsqu'on comprendra être ici dans le regard du prévenu. Celui qui fait face à l'indifférence d'une justice semblant avoir soit déjà tiré ses conclusions, soit se désintéresser purement et simplement de lui. Ici encore la justice se cherche un corps.

Après avoir été rappelés à leurs responsabilités [6a], les jurés sont invités à se lever et à se retirer [6b]. C'est le même cadre que le plan [3], un bégaiement du découpage semblant discrètement souligner l'organisation mécanique d'une justice imperturbable et ordinaire. Mais ce discret ronronnement est battu en brèche par le plan [7]. Le centre de la scène, celui autour duquel tournait le discours du juge et la scène, nous est révélé : un jeune homme assis dans l'ombre, l'accusé. Au premier plan, dans une composition qui reprend en miroir les plans [3] et [6], il focalise dans un clair-obscur dramatique le regard des jurés.

Est-ce ce regard rétrospectif qui fait disparaître, tel celui d'Orphée, son visage qui nous est finalement révélé [8a] ? Ce visage juvénile, mutique, qui semble chercher à contenir sa détresse, est le premier gros plan du film, l'aboutissement de la séquence. Photographié dans une douce lumière caressante, tel un portrait Harcourt, il fait paradoxalement du visage de celui qui restera un anonyme, l'emblème d'une humanité confrontée à cette justice désincarnée qui faisait l'ouverture du film. Alors même qu'il semble à peine réussir à accrocher la lumière, disparaissant bientôt dans un fondu enchaîné [8b], sa présence planera sur l'ensemble de l'action à venir [9]. Ce jeune homme, dont on n'aura pas entendu la voix, cet inconnu, sera la présence fantomatique, la figure absente de l'ensemble d'un film qui commencera une fois la porte de la salle de délibération refermée.

Ayant passé ce dernier sas, nous sommes dans le cœur du réacteur, la salle des machines de l'appareil judiciaire : une simple pièce vide attendant les hommes. Le film peut à présent débuter. Générique. ■

Plans

Tours de vote

VIDÉO
EN
LIGNE

Parvenir à une unanimité est l'enjeu dramaturgique de *Douze hommes en colère*. La construction progressive de cet accord est rythmée par la scansion des différents votes du jury. Petit retour sur chacun d'entre eux.

● Un véritable match

À l'ouverture de *Douze hommes en colère*, l'un des jurés signale l'imminence d'un match de base-ball et, de ce fait, son désir de terminer rapidement pour pouvoir en profiter. S'il ne pourra finalement pas y assister, c'est parce qu'il va vite se retrouver partie prenante de ce qui devient un match d'un tout autre type, où le décompte des points va prendre la forme du décompte des votes.

Participant pleinement au suspense du film et rappelant de fait celui d'un match très serré, les tours de vote rendent compte de la progression du rapport de force et donnent lieu à chaque fois à une mise en scène différente. En les détaillant, on voit nettement apparaître son mouvement dramaturgique : l'éclosion et l'affirmation des individus au sein du groupe ainsi que l'évolution de la place qu'occupe le personnage de Fonda et de l'ascendant qu'il va peu à peu prendre sur le jury.



● Premier tour — 00:10:53 – 00:11:20 (2 plans)

Le premier tour de vote est effectué d'entrée de jeu, une fois l'ensemble des jurés assis autour de la table. L'issue du vote ne semble pas faire de doute et il s'effectue donc rapidement, à main levée.

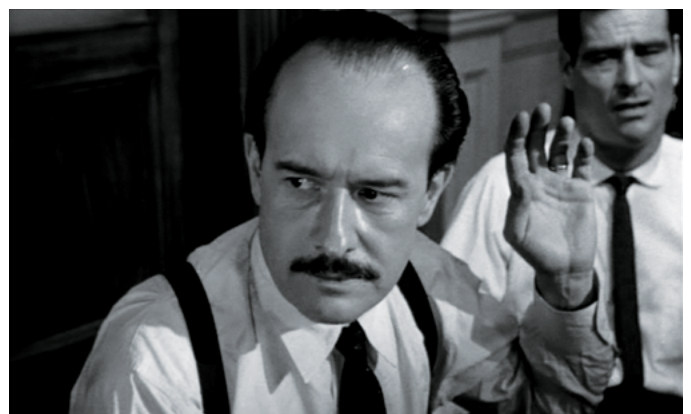
Un plan général, embrassant l'ensemble du jury dans une légère plongée, rend compte de cette première prise de position. Englobant le groupe, il pointe la possibilité d'une unanimité. Il donne à voir aussi la dynamique de groupe : certains assument très clairement leur position, d'autres semblent ne lever la main que pour aller dans le sens de la majorité. Henry Fonda est quant à lui de dos, immobile et dans l'ombre. Au premier plan, il se situe précisément entre les spectateurs et le reste du jury et c'est vers lui que les regards convergent bientôt. De fait, il est le seul à ne pas avoir levé la main : la perspective d'une unanimité immédiate disparaît. Le groupe se fracture en deux et le plan s'interrompt aussi pour laisser la place à son contrechamp. Dans la ligne de fuite, mais dans la lumière cette fois, se tient Fonda qui affronte le regard des autres et lève la main sans sourciller pour le « non coupable ». Deux plans symétriques et en retrait du groupe pour traduire l'idée de la confrontation et poser le décor. **Score: 11 — 1.**



● Deuxième tour — 00:30:22 – 00:31:40 (3 plans)

Il faut attendre le premier tiers du film, après avoir pris le temps d'entendre l'avis de chacun, pour qu'ait lieu le deuxième tour de table. C'est un moment de grande tension. Fonda joue son va-tout : il propose de se retirer du vote et de se ranger au vote « coupable » si personne dans le reste du groupe n'a changé d'avis. La musique se fait soudain plus présente, plus dramatique. C'est un tournant dans le film. Fonda, qui s'est levé, s'extrait du groupe et s'en détourne littéralement. Il est filmé seul devant un mur blanc, avec toute l'intensité du gros plan.

Le vote se fait cette fois-ci à bulletin secret. Lumet ne filme donc pas les visages mais les mains des jurés. Pour traduire la tension du moment, c'est un gros plan : pas d'air dans le cadre pour permettre au spectateur de respirer. Cette tension est redoublée par le fait que le vote est filmé en plan séquence, en un seul travelling latéral, avant que le cadre ne se fixe au moment du décompte. Le temps devient palpable. Au rythme des « coupable » annoncés par le président du jury, le plan rentre en apnée. Il retient son souffle. Mais c'est la bascule : un juré a changé de camp. Le plan, pris de stupeur, s'élève soudain et la voix résonne : « *Non coupable.* » À cette annonce, on passe brusquement sur le visage de Fonda. Toujours en gros plan, il est cependant filmé suivant un axe légèrement différent qu'auparavant : il est à présent dos au groupe, et la mise au point bascule rapidement, précédant la réintégration de Fonda dans le groupe. L'ensemble des jurés va devoir s'asseoir autour de la table et discuter. **Score: 10 — 2.**



● Troisième tour — 00:49:50 – 00:50:09 (1 plan)

Le troisième tour de vote est fait à main levée. Après avoir mis à jour certains faits troublants, les esprits s'échauffent. Pour faire baisser la tension et procéder à un point rapide sur le rapport de force, le président propose un nouveau tour de table : « *Qui vote non coupable ?* » Cette fois, le vote est filmé d'un seul trait dans un rapide travelling aérien. Survolant la table comme s'il passait au-dessus d'un ravin et changeait

de rive, le plan prend de la vitesse à mesure que les bras se lèvent à son approche – impression de haie d'honneur, là où seuls trois bras se lèvent – et il fond littéralement sur celui des jurés qui va finalement changer de bord. La caméra se focalise sur le personnage et l'isole du groupe. Contrairement aux deux précédents votes, Lumet ne filme plus le groupe mais l'individu, celui qui prend une décision en conscience. Le plan s'interrompt pour raccorder sur le visage de Fonda souriant, se trouvant ainsi implicitement désigné comme directeur de conscience. **Score: 8 — 4.**



● **Quatrième tour — 00:59:3–01:00:33 (15 plans)**

Suite à une discussion très animée, un des jurés, en rage, en est presque venu aux poings. Après ce coup d'éclat, les jurés retrouvent leur calme et leur place autour de la table. L'orage approche, la nuit est tombée. On entre dans le dernier tiers du film et un quatrième vote à voix haute est proposé.

Dans une série de plans rapprochés fixes, la caméra détaille le visage de chacun des jurés. Le moment est solennel. Chaque visage est sculpté par une lumière très travaillée qui magnifie l'individu et dramatise chaque prise de position. Dans le silence de la salle, les décisions clairement énoncées après un instant de réflexion sont à présent pleinement individuelles.

La succession des visages dans l'ordre logique du tour de table n'est interrompu que par de brefs inserts sur le visage de Fonda silencieux lorsqu'un nouveau juré rallie le camp du non coupable. Comme dans le tour précédent, Fonda est désigné implicitement comme le leader de ce groupe. Et un équilibre entre les deux camps s'établit finalement. **Score: 6 — 6.**



● **Cinquième tour — 01:14:00–01:14:37 (12 plans)**

C'est le personnage d'Henry Fonda qui propose le cinquième tour de vote. Son visage entre dans la lumière, face caméra. Ses traits sont plus déterminés, il paraît plus sûr de lui et prend les choses en main. Le dénouement approche, le rythme du film se fait plus rapide. Ce tour de table est moins cérémonieux, moins dramatique que le précédent.

Commençant par le vote non coupable, Lumet filme des mains qui se lèvent, des mains qui affirment, franches. Puis le rythme ralentit. Une voix en plus; une deuxième, plus timide, avec un panoramique sur le juré n°12; et enfin trois: le juré n°1 qui, avec une drôle de mou, semble presque s'excuser de changer de camp. Comme lors de deux tours précédents, ces changements sont suivis d'un insert sur le visage de Fonda. Pour le vote coupable, le cadre s'élargit en plan général: les trois derniers jurés à soutenir ce vote font à présent face au reste du groupe. Le film semble revenir peu à peu vers son point de départ, seuls les rapports de force se sont inversés. **Score: 3 — 9.**



● **Sixième tour — 01:24:51–01:25:22 (1 plan)**

Le sixième et dernier tour de table n'est pas véritablement un tour de vote. Fonda, qui a franchement pris la direction des échanges, supplante le président du jury. Il se lève et va trouver un à un les jurés campés sur leur position initiale. On retrouve ici la position des corps de l'affiche du film: tous les jurés sont assis, seul Fonda est debout, au-dessus de la mêlée. Tel un confesseur penché sur un pénitent, il s'en va recueillir la confession de chacun. Son mouvement est filmé dans un ample travelling rapide et nerveux qui embrasse la table et l'ensemble des jurés. Il dirige le groupe et la caméra. Sous la pression de cette dernière qui s'approche comme lors du troisième vote, le juré n°4 finit par craquer. Il a lui aussi été gagné par le doute. Ne reste qu'un ultime juré à faire changer d'avis avant de parvenir à l'unanimité. **Score: 1 — 11. ■**

● **Septième tour**

À l'issue des débats, ayant trouvé un accord, les douze hommes sortent de la salle et vont faire part de leur verdict. Respectant le texte original de Reginald Rose, Sidney Lumet fait le choix de laisser cette scène hors-champ et termine son film sur la dissolution du jury dans l'espace public.

En s'appuyant sur l'exemple des différents tours de vote, les élèves peuvent cependant imaginer la manière dont l'annonce du verdict aurait pu être filmée. En dessinant plan par plan un découpage technique à la manière d'un storyboard, ils essayeront de rendre compte du fait que les jurés ont su surmonter leurs différences de point de vue initiales pour parvenir *in fine* à parler d'une seule voix.

Motif

Le corps, malgré lui

Basé sur la parole et le débat d'idée, *Douze hommes en colère* pourrait n'être qu'un film rhétorique autour de la question de la peine de mort. Mais chez Sidney Lumet, les idées seules n'ont pas de poids. Elles n'existent que lorsqu'elles s'incarnent dans des corps avec leurs singularités et leurs faiblesses.

● La parole seule

Lorsque les jurés apparaissent à l'écran pour la première fois, ils sont encore dans la salle d'audience. Assis sur des bancs, immobiles, ils ne sont dans ce premier temps qu'attention aux paroles qui ont été prononcées tout au long du procès.

Après ce moment d'observation et d'écoute, vient le temps de la délibération. En tant qu'examen réfléchi des faits rapportés, les délibérations appellent la parole, l'exposition des points de vue, l'argumentation, la joute intellectuelle. Le corps est a priori congédié dans cet exercice où seuls de purs esprits sont appelés à avoir dispute. C'est ce qu'implique dans tous les cas le dispositif de la salle : une longue table pour s'asseoir, s'installer calmement et échanger. De fait, *Douze hommes en colère* est un formidable affrontement oratoire, une éclatante leçon de diplomatie, à tel point que le film est devenu en lui-même un outil exploité dans le cadre de formations au management ou aux négociations commerciales.

Réduire le film de Sidney Lumet – et le texte de Reginald Rose – à un brillant exercice rhétorique serait pourtant très restrictif. Les jurés convoqués se retrouvent vite contrariés par la tournure que prend la délibération, qui semblait pourtant écrite d'avance. Comme la séquence inaugurale du film le laissait entendre [cf. *Séquence*, p. 12], les corps vont rapidement faire irruption et prendre la parole.



● Ceci est mon corps

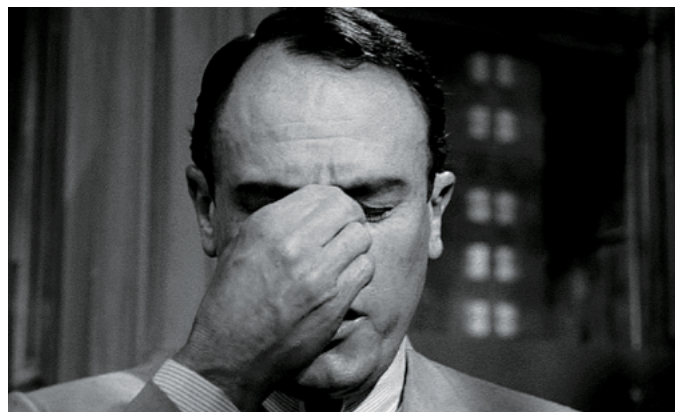
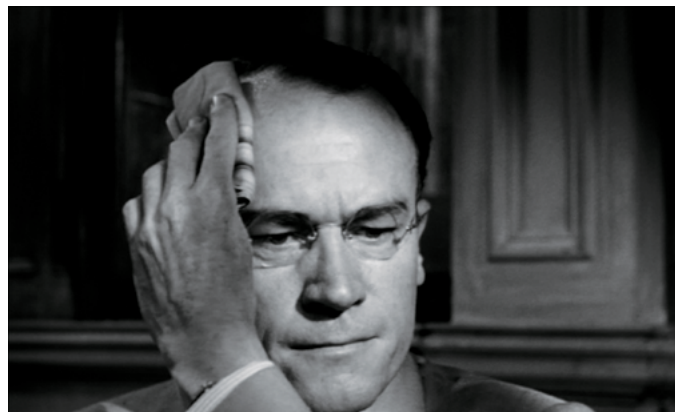
Le titre même du film le signale : en colère, les hommes en question, appelés à rendre justice, sont des personnes soumises à des émotions qui les submergent, à un corps sensible qui les expose et auquel on n'échappe pas. Ils sont des êtres de chair avant d'être des individus pensants dotés d'un sens moral et d'une éthique. C'est la physique qui subordonne la métaphysique et non l'inverse.

Le huis clos dans lequel se joue le drame renvoie à cette assignation corporelle. Enfermés dans une enveloppe charnelle, soumis aux lois de la physique, à la chaleur, à la fatigue, les douze hommes semblent à mesure que le film avance plus contraints par cette incarnation que seulement disposés à faire usage de leur discernement. Incapables de tenir en place, ils ne cessent de s'éponger, de se lever, de circuler, et parfois même s'emportent, s'affrontent, s'écroulent. La

parole, fût-elle celle qui fait loi, est d'abord ici celle qui surgit lorsqu'on laisse le corps s'affirmer et s'exprimer. Et sa langue est rageuse, violente, pulsionnelle avec, pour parangon de cette expression, le juré n°3 interprété par Lee J. Cobb.

Ce dernier, qui restera campé sur ses positions jusqu'à l'ultime instant, est un homme qui laisse entendre, à travers l'exemple de son fils, que l'individu ne s'affirme qu'au travers de la domination physique. C'est d'ailleurs autour de cette question, ainsi qu'il l'expose à la dérochée, qu'il en est venu à perdre de vue son fils, laissant visiblement à cet endroit une blessure à vif. Alors qu'il affirme n'être intéressé que par les faits, on perçoit rapidement qu'il en mû par une autre force qui transpire à coups de cris et de coups. Incapable de tenir en place et agissant parfois à la limite de l'irréparable, il est impuissant à rester sur le terrain du débat d'idées. C'est ce comportement pulsionnel, où le corps est aux commandes, qui lui fera proférer mot pour mot, et ce bien malgré lui, les paroles qui constituaient selon lui la preuve faisant de l'accusé un assassin.

Il n'est évidemment pas insignifiant que sa rage ne soit presque exclusivement dirigée que contre le juré n°8. Contrairement à lui, le personnage interprété par Henry Fonda semble en effet totalement étranger dans cette affaire à toute forme de projection et d'implication intime, bien qu'il prête son corps aux reconstitutions, l'expose aux coups de poings et de couteau. Impassible, il semble se muer en écran de projection notamment pour un père qui, face et à travers lui, cherche à régler ses comptes avec l'adolescent qui lui a jadis tenu tête (et qui, pour compléter ce jeu de miroir, s'est aussi incarné dans la figure du jeune accusé).

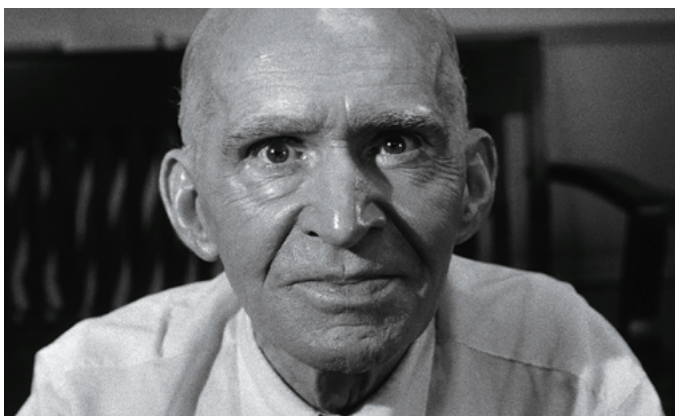


● « Vous ne transpirez jamais ? »

Au regard de ces considérations, le cas du juré n°4, interprété par E.G. Marshall, est intéressant à détailler. Courtier en bourse, il est froid, droit, sûr de lui et incisif dans ses prises de position. Imperturbable, il laisse à penser que le monde extérieur n'a aucune prise sur lui. Ainsi, alors que l'ensemble des jurés a fait tomber la veste pour tenter de se soustraire à

la chaleur étouffante, il garde son costume impeccablement mis d'un bout à l'autre du film et répond par la négative lorsqu'on lui demande s'il lui arrive jamais de transpirer. En serré dans ce complet-veston faisant office d'armure, il semble presque ne pas avoir de corps et en cela, peut être considéré comme l'exact reflet du personnage d'Henry Fonda.

Restant stoïquement imperméable aux diverses démonstrations mettant en doute les témoignages portés contre l'accusé, il demeure presque impavide, même lorsque c'est sa propre mémoire qui est prise à défaut. Mais l'armure est fissurée, une goutte de sueur perle à présent sur son front. Et c'est suite à un nouvel assaut qu'il se laissera finalement gagner par le doute: en retirant un instant ses lunettes pour reposer ses yeux fatigués, le juré n°4 s'expose. Il laisse paraître les marques que le port des lunettes imprime sur son nez et donne ainsi, à la dérochée, une des dernières clés du drame. Privé un instant des verres qui lui faisaient jusqu'ici croire à l'acuité de son regard, ramené soudainement à l'imperfection de son propre corps, l'homme voit ses certitudes vaciller.



● Des visages

Dans *Douze hommes en colère*, si Lumet filme des corps, il filme aussi et surtout des visages. Ces derniers, démultipliés par le nombre de personnages en jeu, peuplent le film jusqu'à saturation. Souvent saisis en gros plan, ils y jouent un rôle spécifique. Au cinéma, le gros plan du visage renvoie à l'expérience du miroir. Voir un personnage en gros plan à l'écran, c'est s'y contempler soi-même. Dans cette mesure, le gros plan est la porte d'entrée qui nous permet de pénétrer dans la fiction. Grâce à lui, nous nous identifions aux personnages et nous partageons ses actions et ses émotions. Le gros plan au cinéma, c'est la possibilité de l'empathie.

Détailler le visage des jurés en gros plan, c'est donner, à travers la mise à nu qu'il manifeste – exposition, fragilité du visage –, la possibilité au spectateur de saisir l'humanité de chacun d'entre eux, par-delà les opinions exprimées et les émotions qui les marquent parfois jusqu'à la défiguration. S'en approcher, comme c'est le cas lors des tours de vote notamment, c'est rendre visible le mouvement de la pensée

qui saisit soudain le «*supposez que ce soit vous l'accusé*» que le juré n°8 lance au juré n°6 lors de leur aparté aux toilettes. Le gros plan qui clôt la séquence d'ouverture est à ce titre d'une importance capitale: adressé aussi bien aux jurés qu'aux spectateurs, il met la personne humaine au centre du débat, en tant que corps et non en tant qu'abstraction ou entité juridique, comme ce sera le cas dans la suite du film.

Le parcours du juré n°4 est emblématique en cela du cinéma de Sidney Lumet. Chez lui, la justice et la loi n'existent pas abstraitement, elles ne sont pas de simples idées. Elles s'appliquent aux hommes et sont exécutées par les hommes. Et si Lumet a été un extraordinaire directeur d'acteur – *Douze hommes en colère* en est un exemple éclatant –, c'est aussi de par cette vision de l'homme et de sa place. Dans son cinéma, les grands principes n'existent qu'incarnés, au risque de ne reposer souvent que sur une humanité pulsionnelle et vacillante, prêtant le flanc aux préjugés et aux préconçus. La justice n'a la perfection des idées que comme simple horizon, celui-là même qui, à chaque pas en sa direction, s'éloigne d'autant. Toujours insatisfaisante, elle doit accepter chemin faisant l'embarrassant compagnonnage du doute et de l'imperfection. ■

**« Je ne sais pas où est la vérité.
Je crois que personne ne le
saura jamais. [...] Nous nous
trompons peut-être. Cet homme
est peut-être coupable. [...]
Personne ne peut le savoir.
Mais nous avons un doute légitime.
C'est un principe inestimable
de notre système. »**

Juré n°8

● Le corps au cinéma

L'art cinématographique est étymologiquement une écriture du mouvement. Mais c'est avant tout, et ce depuis les expérimentations d'Étienne-Jules Marey, des mouvements du corps humain dont il s'agit. Le découpage cinématographique, dans son articulation traditionnelle – plan d'ensemble, plan moyen, plan rapproché, gros plan –, est de fait structuré autour du corps filmé. Centré autour de la personne, on pourrait même aller jusqu'à avancer que le cinéma s'est construit comme un art essentiellement humaniste.

En fonction des cadrages choisis, les opérateurs confèrent au corps plus ou moins de place dans le champ et instaurent ainsi avec lui un rapport particulier, entre action et émotion: laisser du champ pour lui permettre d'agir et pour saisir les rapports établis entre ce corps et l'espace environnant (plan large) ou aller chercher les détails d'un visage pour en capter les émotions et permettre ainsi au spectateur de s'identifier au personnage (plan serré). Mais il s'agit toujours en définitive de saisir le frémissement des mouvements individuels, qu'ils soient projetés vers l'extérieur ou qu'ils restent intériorisés.

Dans cette perspective, quelles sont les différentes options existantes s'il fallait filmer la réaction de l'accusé à l'énoncé du verdict? Pour chacune d'entre elles, essayez de détailler l'impression produite sur le spectateur? Laquelle choisiriez-vous?

Personnages

Paysage avec figures absentes

Le film de Sidney Lumet a ceci d'étrange qu'il gravite autour d'un personnage absent, dont on ne sait que ce qu'en ont rapporté des tiers. À la manière d'un trou noir, il polarise et aspire toute l'action tout en restant invisible et insaisissable.

● Porte-parole

Douze hommes en colère est de fait habité par une présence insaisissable, celle d'un jeune homme et de son regard, immobile, silencieux, qui paraît à l'orée du récit et vient hanter ensuite l'ensemble des échanges.

Cette mise en parallèle du mutisme d'un personnage et de la prise en charge de sa parole et de sa présence par un autre travaille en profondeur le cinéma de Sidney Lumet. *The Offence* (1972), *Network* (1976), *Le Prince de New York* (1981), *Le Verdict* (1982), autant de films mettant en scène des personnages qui se muent en véritables porte-paroles et se retrouvent littéralement possédés par la parole des autres, de ceux qui n'ont pas, plus de voix. En cela, ils constituent un des aspects de la portée politique du cinéma de Lumet. Mais, par-delà la seule figure du jeune accusé, *Douze hommes en colère* est habité dans son ensemble par cette question.

● Les invisibles

La composition du jury est à ce titre exemplaire. Douze hommes blancs se retrouvent à juger un jeune homme d'origine étrangère. Ses origines ne sont pas clairement établies, et l'ambiguïté est évidemment délibérée, mais on comprend à travers les insinuations des jurés – «chez ces gens-là...» – qu'il ne vient pas de la communauté WASP (acronyme de *White Anglo-Saxon Protestant* ou protestant anglo-saxon blanc). Symptomatiquement, les femmes sont exclues de cet échantillon sociétal ainsi que les minorités ethniques: pas d'Afro-Américains, ni même de Latinos ou d'Asiatiques. Sous l'œil de Lumet, la justice américaine, à défaut d'être une justice de classe, est une justice marquée sexuellement et racialement. En cela, le film est l'exact reflet d'une société américaine qui dans les années 1950 pratique encore, malgré la législation, la ségrégation raciale. Une société qui va d'ailleurs bientôt être secouée par la lutte pour les droits civiques que les Noirs américains viennent d'engager¹.

Le film, à travers notamment le long monologue du juré n°10, fait état d'un racisme plus que latent qui se retrouve largement mis en lumière par ce choix de ne confier les douze rôles qu'à des acteurs blancs. En cela, *Douze hommes en colère* ne fait que donner à voir les usages judiciaires de l'époque aux États-Unis. Dans l'adaptation télévisuelle de la pièce de Reginald Rose réalisée par William Friedkin et diffusée sur Showtime en 1997 – quarante ans après le film de Lumet –, le juge est incarné par une femme et le jury, bien plus métissé, a pour président un Afro-Américain. La société américaine a évolué et si les problèmes raciaux existent toujours, ils ont pris d'autres formes. Les représentations évoluent elles-aussi en conséquence, donnant au texte de Rose une autre couleur.

● Les absents

Cette dimension du film – parler à la place de, confisquer ou donner la parole à ceux qui ne l'ont pas – est relayée par un jeu de projections et d'emboîtements autour des personnes absentes directement impliquées dans le drame.

1 Pour mémoire, l'inculpation de Rosa Parks, pour s'être assise dans un bus sur une place réservée aux blancs, date du 5 décembre 1955.

C'est par cette absence même que la projection devient possible; ainsi le juré n°3 se projette dans le père assassiné et associe l'accusé à son fils disparu.

L'absence de ces derniers exacerbe, par appel d'air, les passions d'un jury qui gravite autour de ces figures. Cet effacement creuse aussi l'idée de la disparition, point de mire de l'échange entre ces hommes. Le film est de fait hanté par la mort. Ce n'est qu'après avoir réussi à la conjurer, qu'il leur deviendra possible d'échanger leur nom, comme si le fait d'avoir rendu sa liberté à un anonyme promis à la mort leur permettait de conjurer leur propre anonymat. Cette dernière scène est d'ailleurs un ajout à la pièce de Reginald Rose. De la même manière, le visage de l'accusé n'était pas visible dans ce premier texte. ■

● Extrait de *Faire un film*, de Sidney Lumet

«Quand j'ai commencé dans ce métier, les seuls emplois accessibles aux femmes étaient ceux de script-girl et d'employée de la section montage. De telle sorte qu'aujourd'hui encore, j'ai tendance à concevoir l'équipe de tournage comme exclusivement masculine. Et de fait, elles le sont encore majoritairement. [...] Un grand nombre de films que j'ai réalisés mettaient en scène des flics avant que les femmes ne jouent un rôle dans les forces de police; ainsi, même mes distributions ont été essentiellement masculines. Après tout, mon premier film s'appelait bien *Douze hommes en colère*. À cette époque, des femmes pouvaient être dispensées du devoir de juré simplement parce qu'elles étaient des femmes. Les pronoms masculins que j'utilise renvoient presque toujours aux deux sexes. La plupart de ceux qui travaillent dans le cinéma d'aujourd'hui ont été élevés dans un monde bien plus équilibré sur ce point que celui de mon enfance. On peut espérer que l'indulgence que je demande n'aura bientôt plus à être accordée.»

Sidney Lumet, *Faire un film*, Capricci, 2016, p. 10.

Marqué profondément par ce premier film, le cinéma de Sidney Lumet sera par la suite très sensible à la question de la représentation des minorités invisibles et des personnes en marge de la société. Peu de réalisateurs ont comme lui cherché à donner à voir et à entendre l'ensemble des composantes de la société américaine. Dans cette perspective, on pourra, dans le cadre d'un travail d'écriture, essayer de donner la parole à l'accusé pour lui permettre de livrer par lui-même sa version des faits.

Network de Sidney Lumet, 1976
© MCMXI/ U. A.



Ouverture

La justice comme spectacle

Le cinéma s'est souvent emparé des ressorts du système judiciaire pour en faire son miel. Comment cet art populaire et cet appareil sévère et austère peuvent-ils entretenir de si bons rapports ?

● Films de procès

S'appuyant essentiellement sur l'éloquence des plaidoiries ou des retournements de situations, le film de procès, trouve en *Douze hommes en colère* un exemple canonique. Mais, alors que la plupart des films traitent du sujet mettent en leur centre la salle d'audience, celui de Lumet débute au moment où les jurés quittent la salle. Il en devient ainsi le parfait contrechamp, donnant à voir les mécanismes d'un espace généralement ignoré par les réalisateurs.

Sidney Lumet a de fait ausculté la machine judiciaire sous tous les angles : au côté des avocats (*Le Verdict*, 1982 ; *L'Avocat du diable*, 1993), du procureur (*Dans l'ombre de Manhattan*, 1997), des témoins (*Le Prince de New York*, 1981), des prévenus (*Jugez-moi coupable*, 2006), ou du juge (*Contre-enquête*, 1990), il n'aura eu de cesse de confronter les points de vue sur ce lieu de pouvoir.

● Dramaturgie de la justice

L'acte de naissance du procès pénal, signé d'un des plus grands tragiques grecs (Eschyle), atteste de la parenté quasi originelle entre le théâtre et la justice. Tous deux mettent effectivement en scène les passions humaines, questionnent les notions de bien et de mal, leurs déchirements et leurs porosités.

Plus spécifiquement, l'exercice de la justice constitue en soi un événement régi par des codes qui renvoient directement à la nature même du spectacle. Il existe de fait une parenté formelle qui fait du procès un espace scénographique et cinégénique par excellence autant qu'elle fonde le cinéma comme l'un des lieux privilégiés de la représentation du procès. Le premier geste de la justice est d'ailleurs « *architectural et symbolique* »¹. Elle délimite en effet un espace sensible pour tenir à bonne distance l'indignation morale et la colère publique, un espace anciennement sacré, aujourd'hui un palais de justice. Comme un théâtre ou un cinéma, il s'agit d'un espace séparé de l'espace profane de la ville et destiné à accueillir un public, qui vient assister à une représentation². La justice dégage aussi un temps spécifique à son exercice, encadre les rôles des différents acteurs et arrête la règle du jeu qui va gouverner l'ensemble de la procédure.

Distribution des rôles, décors, costumes, scénographie, montage rythmé par une dramaturgie bien huilée, tout concourt en effet à l'appareillage procès-spectacle. Mais au-delà de cette conjonction, le cinéma se trouve être aussi un véritable agent de la justice.

● Procès filmés

Parce que le cinéma est aussi trace et mémoire, la justice s'est appuyée sur ce dernier en des circonstances particulières pour participer à l'écriture de l'histoire.

Il en a ainsi été par exemple lors du procès des principaux responsables du Troisième Reich à Nuremberg (1945-1946)

1 Antoine Garapon, *Bien juger : essai sur le rituel judiciaire*, Odile Jacob, 2001.
2 Voir l'ouverture de *Douze hommes en colère*, où des silhouettes circulent dans l'espace du palais de justice et entrent dans les salles d'audience comme on cherche sa salle de cinéma dans un multiplexe.
3 En 1990, la loi fut amendée pour permettre, lors de procès pour crime contre l'humanité, la diffusion des images dès l'achèvement de la procédure judiciaire.

ou lors de celui d'Adolf Eichmann à Jérusalem (1961). Dans ces deux cas, des caméras furent acceptées pour filmer l'exercice de la justice et mettre à disposition les images ainsi recueillies pour faire œuvre de pédagogie et de transmission. Contrairement à la perception qu'offre au public une salle d'audience, la caméra donne en effet au spectateur une position privilégiée, accordant au regard l'ubiquité, dans le cadre d'un tournage multi-caméra, ainsi qu'une acuité singulière, grâce à l'usage des longues focales.

En France, à partir de la loi Badinter de 1985, les caméras furent autorisées à entrer dans les salles d'audience après une interdiction de plus de trente ans suite aux troubles que généraient parfois leur présence. C'est ainsi qu'ont été filmés les procès des criminels Klaus Barbie (1987), Paul Touvier (1994) et Maurice Papon (1997).

La justice a cependant instauré un cadre précis à ces tournages : il doit être établi que le procès présente un caractère historique ou pédagogique particulier, les images produites le sont dans l'optique de constituer des archives pour les chercheurs. Leur reproduction est soumise a priori pendant vingt ans à une autorisation judiciaire³. La mise en scène est contrôlée par l'institution judiciaire dans l'optique de garantir l'équité de traitement entre les parties. Ainsi les mouvements de caméra ne sont pas autorisés, tout comme les zooms, les gros plans et les plans de coupe, pour éviter toute forme de dramatisation propre au cinéma. C'est la parole tenue et échangée qui est visée et elle seule, avec tout ce qu'elle peut comporter parfois d'achoppements, de prosaïsme et d'irrésolu, ainsi qu'en porte témoignage le film que Raymond Depardon a exceptionnellement pu réaliser en 2004 dans ce cadre très contraint : *10^e chambre, instants d'audiences*. ■



10^e Chambre instants d'audience de Raymond Depardon, 2004
© Palmeraie et Désert

● Fonda en Athéna

Il peut être éclairant de mettre en parallèle avec les élèves le film de Sidney Lumet avec la pièce tragique d'Eschyle, *Les Euménides*, qui propose le récit mythique du premier procès pénal.

Pour juger Oreste, meurtrier de sa mère Clytemnestre, Athéna qui estime l'affaire trop grave pour la juger seule, convoque un tribunal humain, l'aréopage, composé de douze personnes : onze citoyens, sélectionnés parmi les meilleurs de la cité, et elle-même. Malgré les appels à la vengeance des terribles Érinées et le partage des voix au sein du tribunal, Oreste appuyé par Athéna sera finalement acquitté. L'ordre et la justice triomphent du désir de vengeance : « *La paix, pour le bonheur de nos foyers, règne en la cité de Pallas* », annonce le cortège à la fin de la pièce.

À la lecture de ce résumé, quels points communs peut-on noter entre les deux œuvres ? Quel sens nouveau prend, dans ce parallèle, le rôle du juré n° 8 interprété par Henry Fonda ?

Document

Du style

Sidney Lumet publie en 1995 *Making Movies*, dont la traduction française, *Faire un film*, ne sera publiée qu'en 2016 aux éditions Capricci. Dans cet ouvrage passionnant et pragmatique, il précise la teneur de son travail à chacune des étapes de la fabrication d'un film : écriture du scénario, direction des acteurs, travail technique de la caméra, montage, conception de la bande-son, etc. C'est la combinaison de tous ces éléments qui génère le propre style du cinéaste.

Comme la scène finale de *Douze hommes en colère* le donne à voir, Lumet ne cherche pas à tirer parti de l'émotion que cristallise le fait d'acquitter un accusé qui semblait pourtant promis à la chaise électrique. Il propose au contraire une conclusion d'une sobriété, voire d'une sécheresse, exemplaire. Cette approche sans épate ni esbroufe de la dramaturgie se retrouve dans le style visuel qu'il imprime à ses films. Il s'en explique dans le troisième chapitre de son ouvrage, décrétant, avec un certain culot que «*le style*» est «*le mot le plus galvaudé depuis «amour»*».

Les discussions où le style est considéré comme une chose totalement détachée du propos du film me rendent fou. La forme est assujettie à la fonction – dans les films comme dans le reste. Je sais bien que de nombreuses œuvres d'art sont si belles qu'elles se passent d'explication. Et peut-être certains films n'ont pas d'autre objet que celui d'être beau, de n'être qu'un exercice de style, une expérimentation. Et le résultat peut très bien être d'une grande charge émotionnelle, précisément parce que ces films ne poursuivaient d'autre objectif que la beauté. Mais ce n'est pas une raison pour utiliser des expressions ronflantes et prétentieuses telles que «la forme visuelle idéale pour la tragédie».

Le but des films a toujours été de raconter une histoire. Certains films racontent une histoire et communiquent une émotion. D'autres racontent une histoire, vous communiquent une émotion et vous donnent une idée. D'autres encore racontent une histoire, vous communiquent une émotion, vous donnent une idée, et vous révèlent quelque chose sur vous et sur les autres. Et à n'en pas douter, la façon dont vous racontez l'histoire doit avoir un lien avec le sujet du film.

Car le style ce n'est pas autre chose : la façon dont on décide de raconter une histoire donnée. Après la première décision cruciale (quel est le sujet du film ?) se pose la deuxième question la plus importante : «Maintenant que j'ai décidé le sujet, comment dois-je raconter cette histoire ?» Et la réponse à cette question affectera le travail de tous ceux impliqués dans la réalisation du film que l'on s'apprête à faire.

Laissez-moi donner libre cours à ma colère pour commencer, et je n'y reviendrai plus. Les critiques parlent du style comme d'une chose extérieure au film parce qu'ils ont besoin que le style saute aux yeux. Et ils ont besoin qu'il saute aux yeux car ils ne savent pas *voir*. Si le film ressemble à une pub pour Ford ou Coca-cola, ils pensent que le film a du style. Et de fait, il a un style, le style publicitaire. Ces pubs essaient de vous vendre quelque chose dont vous n'avez pas besoin et leur style est pensé pour atteindre cet objectif. Dès qu'un objectif de longue focale est utilisé, c'est du «style». Un objectif de longue focale permet de filmer des objets ou des personnes très éloignés et de donner l'impression qu'ils sont très proches. Mais l'on ne peut faire le point qu'à une profondeur donnée de l'image, ainsi tout ce qui se situe devant ou derrière l'objet ou la personne filmée est si flou qu'on ne distingue plus rien. J'en dirai plus sur ces objectifs plus tard. À entendre les vivats qui ont accueilli le film de Lelouch, *Un homme et une femme*, on aurait pu penser qu'émergeait un nouveau Jean Renoir. Une bonne tranche de guimauve romantique, plaisante au demeurant, était intronisée en tant

que «art» uniquement parce qu'elle évitait avec ostentation tout réalisme. [...]

Ceci, quoi qu'il en soit, nous amène à l'idée de film d'auteur. Le «style» de tel ou tel serait présent dans chacun de ses films. Évidemment qu'il l'est. C'est lui qui les a réalisés. Une des raisons qui font qu'Hitchcock a été tellement admiré, à juste titre d'ailleurs, est que son style se laissait puissamment ressentir dans chacun de ses films. Encore faut-il comprendre pourquoi : c'est qu'il a presque toujours réalisé le même film. Les intrigues différaient, mais le genre restait le même, des mélodrames, relevés par une touche de comédie, et interprétés par les acteurs les plus séduisants qu'il pouvait trouver (qui étaient aussi les plus populaires de l'époque), avec presque toujours le même directeur de la photographie et le même compositeur. Hitchcock utilisait toujours la même équipe. Il ne fait aucun doute que son style était aisément identifiable. Sa manière était toujours la même car son objectif était toujours le même. [...] Il nous faut encore discuter d'un autre poncif à propos du style. «Et que dire de Matisse dans ce cas ? On reconnaît toujours un Matisse du premier coup d'œil.» Bien sûr qu'on le reconnaît. C'est l'œuvre d'une *personne qui travaille seule*. Les réalisateurs ne travaillent pas seuls. Il y aura une nette différence visuelle si l'on travaille avec tel directeur de la photographie plutôt qu'avec tel autre, tel chef décorateur plutôt que tel autre. J'ai essayé d'aborder autant de genres que possible au cours de ma carrière. J'ai choisi mes chefs opérateurs et mes compositeurs en me posant la même question que lors du choix des acteurs : conviennent-ils pour ce film-ci ? [...]

Pour moi, un bon style doit être discret. Il doit être ressenti plutôt que vu. Le style de Kurosawa dans *Ran* n'est pas celui des *Sept Samourais* ou de *Rêves*. Et pourtant, il ne fait aucun doute que ce sont des films de Kurosawa. Du point de vue du style, *Apocalypse Now* et les deux premiers opus du *Parrain* n'ont rien en commun. Malgré cela, ces films sont clairement l'œuvre de Francis Ford Coppola. La grande différence visuelle peut s'expliquer en partie par leurs chefs opérateurs. Gordon Willis a travaillé sur la trilogie du *Parrain* et Vittorio Storaro sur *Apocalypse Now*.

Tout film est par définition un artifice. Ils sont faits par un groupe de personnes qui se réunissent pour explorer une histoire. [...]

Quand chaque jour, à la projection des rushes, on regarde les prises de la veille, voici le plus beau compliment que l'on puisse se faire les uns aux autres : «C'est du bon boulot. On travaille tous à faire le même film.» C'est ça, le style.

Couverture du livre *Faire un film* de Sidney Lumet, édition française, 2016 © Editions Capricci



FILMOGRAPHIE

Édition du film

Douze hommes en colère de Sidney Lumet, DVD et Blu-ray, MGM, 2013.

Quelques films de Sidney Lumet

L'Homme à la peau de serpent, DVD, 20th Century Fox, 2008.

The Pawnbroker [*Le Prêteur sur gages*], DVD (zone 1, sans sous-titres français), Olive Films, 2014.

Point limite, DVD, Sony Pictures, 2006.

La Colline des hommes perdus, DVD et Blu-ray, Warner, 2007.

The Offence, DVD, Wild Side Video, 2012.

Serpico, DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2010.

Le Crime de l'Orient-Express, DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2008.

Un après-midi de chien, DVD et Blu-ray, Warner, 2009.

Network, main basse sur la télévision, DVD et Blu-ray, Carlotta, 2019.

Equus, DVD et Blu-ray, Outplay, 2017.

Le Prince de New-York, DVD, Warner, 2007.

Le Verdict, DVD et Blu-ray, 20th Century Fox, 2014.

À bout de course, DVD et Blu-ray, Warner, 2006.

Dans l'ombre de Manhattan, DVD, Paramount Pictures, 2002.

Jugez-moi coupable, DVD, Metropolitan Vidéo, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

- Sidney Lumet, *Faire un film*, Capricci, 2016.
- Reginald Rose, *Douze hommes en colère, L'avant-scène théâtre*, 2006.
- Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, éditions Cahiers du cinéma, 2006.

SITES INTERNET

Conférence de Jean-Baptiste Thoret au Forum des Images sur la question de la justice dans le cinéma de Sidney Lumet :
↳ dailymotion.com/video/x2knp4h

Article très complet qui traverse l'ensemble de la filmographie de Sidney Lumet :
↳ dvdclassik.com/article/sidney-lumet-a-travers-ses-films

Dossier pédagogique d'Amélie Dubois sur *À bout de course*, de Sidney Lumet, film présent au catalogue du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma :

↳ cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/dossiers-pedagogiques/a-bout-de-course-de-sidney-lumet_222684

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com



- Match sous haute tension
- Boris Kaufman

CNC

Tous les dossiers du programme *Collège au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

LA JUSTICE DES HOMMES

À l'issue d'une audience au palais de justice de New York, douze hommes sont amenés à statuer sur le sort d'un jeune homme accusé du meurtre de son père. Il encourt pour cet acte la peine de mort. Le verdict des jurés doit être rendu sous une seule condition : être pris à l'unanimité, en se fondant sur leur intime conviction. Sur la base du texte de sa pièce *Douze hommes en colère*, Reginald Rose propose à Sidney Lumet, jeune réalisateur s'étant fait un nom à la télévision américaine, de réaliser son premier film pour le cinéma.

S'appuyant avec intelligence sur les contraintes du texte original — huis clos, abondance des dialogues, action réduite à son minimum — ainsi que sur un casting exceptionnel emmené par Henry Fonda, Sidney Lumet fait de ce premier film un coup de maître, une réflexion brûlante et acérée sur la notion de vérité, l'exercice de la justice et les fondements du débat démocratique qui est devenue, au fil des ans, un classique de l'histoire du cinéma.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA