

La mythologie du procès : vérité et représentation.

Une réflexion sur la justice dans le cinéma

Loin d'une analyse détaillée des aspects juridiques surpris par la caméra, ce texte se propose avant tout de montrer comment les éléments du non-dit procédural entrecroisent la vie. Commencé par une réflexion sur ce que le cinéma apporte à la justice (la réciproque n'étant pas nécessairement valable), la perspective se penche finalement sur des titres précis pour que de petits bouts de réalité ressortent du mélange de technique et de poétique. In fine, le rondpoint de cette discussion demeure une méfiance à la fois créatrice et sensible : sans croire aveuglement dans ce qui est montré, on ne croira jamais dans ce qui est caché. Et c'est ici que débute la complicité entre cinéma et droit.

Pour une raison simple, le cinéma américain est plus généreux en matière d'économie du procès diffusé : la *common law* est plus permissibile quant à la diffusion de l'intérieur des cours de justice. En passant, le 14 mars 2021, un projet de loi concernant la diffusion des procès à la télévision a été lancé afin de renforcer « la confiance dans l'institution judiciaire ». L'intérêt public joue un rôle fondamental dans cette affaire – rapprocher la justice des justiciables, la rendre plus accessible ; en d'autres mots, la désacraliser de sa peau de chagrin – malgré les risques politiques à envisager. Toutefois, cela n'efface pas l'écart entre l'habitus cinématographique américain et la justice internationale. Car le spectateur de cinéma est plus habitué au marteau, au jury de 12 personnes et à l'*examination/cross-examination* qu'à un débat constitutionnel. Le procès kafkaïen ou le huis-clos sartrien constituent l'exemple allégorique de justice littéraire, critique du système, que le cinéma se donne main libre à adapter. Or, la justice comme telle, procédurale et normative, se trouve au-delà des schèmes se prêtant à la souplesse visuelle. Pour cela, le cinéma a dû trouver d'autres moyens pour faire que le procès soit non un enregistrement (documentaire) des litiges, mais un outil problématisant, un défi de création. Dans ce sens, une relation dialectique s'est esquissée inévitablement entre le processus créateur et la fidélité au réel sans que le documentaire (la dimension formelle du droit) s'empare de la fiction (la vision du metteur en scène). Sans tomber dans la logorrhée herméneutique, il est essentiel de dire qu'un double niveau dialectique se crée,

cinéma-droit, cinéma-spectateur et, entre les deux, le cinéma fait le rondpoint comme produit artistique coagulé. D'ici le but de ce genre qu'est, finalement, la *courtroom drama* – lier la culture (de masse) de ce qui échappe à la massification par son exclusivité.

En 1959, Otto Preminger pointait du doigt tous les *tropes* de la *courtroom drama*. Dans son film *Anatomy of a murder* (« Autopsie d'un meurtre ») il se détournait de la voie déjà connue par des petites chiquenaudes de régie : l'autopsie n'est pas d'un meurtre, mais d'un procès où James Stewart, dans le rôle de l'avocat de la défense, doit prouver l'innocence d'un moment d'« impulsion irrésistible ». Or, avant d'avancer sur la piste lancée par cette histoire, une chose reste à rappeler : dans un film de genre, l'architecture de résistance n'est que le fondement d'un bâtiment attendant le sculpteur. Dans *Anatomy...*, notre Pygmalion est Preminger : il trouve des corps inertes – un scénario, une procédure, des parti-pris hollywoodiens – pour leurs donner du souffle. Il les humanise.

De ce qui est de la structure du film, Preminger mise sur une trame linéaire, où les découvertes successives viennent plus des témoignages des personnes adjacentes que d'une rétrospective ou d'une prolepse insérée dans son corpus. Plus précisément, en ambiguïsant la vraie version de l'histoire du viol de l'épouse de Lieutenant Manion (le rôle de Ben Gazzara) et du crime commis par celui-ci, le film ne cherche pas à défendre une cause, mais à la révéler successivement. Cette révélation se montrera, elle-aussi, une illusion ; on ne sait rien, on n'apprend rien ; tout est caché sous les couches d'une plaidoirie attentivement organisée. En effet, le spectateur ne peut désormais se positionner d'un côté ou de l'autre de la barricade sans risquer de se faire tromper. L'avocat Paul Biegler – interprété magistralement par James Stewart – procède à des raisonnements où le non-dit vaut parfois plus que ce qui est dit ; il pose des questions, il interrompe la *prosecutor*, il oscille entre présence impliquée et légèreté détachée, entre empathie et froideur. Les variations de l'esprit s'accordent avec sa vraie nature – il est un *humble country lawyer*, passionnée par la pêche, non-marié, collaborant avec son ami irlandais Parnell (Arthur O'Connell), sans attitude hautaine aucune. Généralement, ce portrait d'humilité et d'une certaine modestie est attaché aux avocats américains de la défense, comme contrepoint à l'image de l'avocat de la part de l'Etat. De ce point de vue, dans le cinéma américain, le procès devient un produit culturel fait pour l'œil dont le regard tourne non vers la procédure, mais vers la *psyche* de l'accusé et de l'accusateur.

Dans ces films, un duo s'étale comme *leitmotiv* du genre : l'accusé, accompagné par son sauveur, l'avocat. Cette image s'accorde plus particulièrement, de par sa nature, avec, d'une part, un droit fondamental – se faire représenter en instance, histoire d'équité –, de l'autre côté, une mythologie hyperconnue – la trame d'un procès à l'américaine. Néanmoins, cette structure visiblement attachée à une ou plusieurs personnes arrive à supprimer toute forme d'impartialité vis-à-vis de la cause défendue. Bien évidemment, une impartialité totale est presque ontologiquement impossible dans le cinéma. C'est dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*¹, qu'André Bazin admet que, une fois tournée vers un point spécifique de la réalité, la caméra montre une vision : elle n'est plus objective. Mais la vision du metteur en scène dans ce genre est une autre discussion ne faisant pas l'objet de cette-ci.

La fascination pour les mécanismes intérieurs de l'accusé se reflètent, inversés, dans la caméra obscure de celui qui regard portant en soi la transgression de l'attention vers le psychologique, vers les turbulences sentimentales de l'inculpé. Celui-ci devient désormais le jouet de la justice dont le destin dépend non de l'assentiment du juge, mais de la souplesse de la défense. Il est là comme devant son histoire racontée ainsi qu'elle trouve son refuge dans un antécédent jurisprudentiel – soit-il depuis longtemps passé et dépassé – et dans la confiance du jury dans son histoire (*God bless juries !*). Entre la vérité des faits et la représentation de ceux-ci, cette dernière l'emporte incontestablement : le procès n'est que la production des interprétations, du défenseur, de l'accusateur, du jury, soumises, après le verdict final du juge, à un seul et unique critère de fonctionnement de la justice – le spectateur du film. Incarnant la balance de Thémis, le raisonnement fait à la suite des seules preuves apportées en discussion, et non des faits comme tels, il lui reste, au spectateur, (« émancipé ») de croire ou de ne pas croire, de juger le verdict et non les éléments du litige. L'histoire passe donc par deux filtres successifs, celui du juge et celui du spectateur qui, incarnant la justice, a à faire ou à ne pas faire confiance à la solution finalement prise.

Dans le cas du Lieutenant Manion, la défense de Paul Biegler est mise sur l'impulsion intempestive de l'accusé comme extériorisation d'une folie un moment durant. L'empathie pour le personnage risque de se dissiper une fois accusée d'avoir eu des comportements violents envers son épouse, sans pour autant diminuer la colère d'un mari dont la femme a été violemment lésée. L'empathie fonctionne quand-même dans les deux sens. Or, ce balancement entre compréhension

¹ *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin, Cerf, Paris, 1976

pour ses actes et méprît pour son attitude fait tituber sa cause. Sans tomber dans une analyse psychologique du personnage dont la liberté est un jeu, il faut dire que certains traits caractériels rivalisent avec sa défense : puisque hautain envers son épouse et réticent envers son défenseur, Manion n'attire pas la compassion du spectateur ; sa seule chance se trouve dans ce que Paul Biegler, avec son charisme discret, trouve un justificatif pour la sortie irraisonnée de son client. L'effet d'inattendu ne cesse pas de se faire sentir – en attendant des faits révélateurs qui éclaircissent le procès, l'évolution graduelle et l'ambiguïté de la cause à défendre détourne l'horizon d'attente. Là où il y a discernement entre bien et mal, pas d'excuse ; dorénavant, le sentiment du juste se lie à la morale et alourdit la situation. Car on s'attend, dès le début, à gagner la cause, mais on ne sait point par quels moyens.

Comparativement au chef-d'œuvre de Fritz Lang, *Beyond a Reasonable Doubt* (« L'in vraisemblable vérité ») de 1956, où l'on part de l'hypothèse de l'innocence véritable de l'avocat mettant en scène son chef d'accusation, Preminger offre une moindre possibilité de variation. *Anatomy of a murder* offre un procès faisant tourner autour de lui des psychologies ; dans l'autre exemple, les psychologies font tourner à 180 degrés le procès. Ce dernier cas est l'espèce d'un contre-procès : le bâtiment attentivement mis en scène s'écroule sous le poids d'une déclaration, d'une vérité plus vraie que possible. A la fin, aucun *quod erat demonstrandum* ne peut être exclamé, car la peine de mort tombe dans l'oubli quand la culpabilité de l'accusé innocent s'avère, elle-aussi, fausse.

Dans l'exemple de Preminger, un élément essentiel dans l'économie de quelconque procès, le serment de sincérité des témoins, soulève une certaine question : en prêtant serment devant le juge et en soutenant son inculpabilité, Tom Garrett (Dana Andrews) a faussement déclaré pour qu'à la fin sa culpabilité soit révélée. Ici, le spectateur se heurte plusieurs fois aux tournures radicales – la mort de Austin Spencer, le seul connaisseur de la règle de leur jeu, en est un exemple – jusqu'à ne rien croire. Comme disait Serge Daney dans son *Ciné journal*², « Cet humour aurait moins de saveur si nous n'étions aussi, en tant que spectateurs, à la fois innocents et coupables. Innocents parce que nous ne savons rien, coupables parce que nous croyons tout. ». Les détournements d'attention d'une problématique initiale – la politique de la peine capitale – vers une seconde se fait brusquement de sorte que le fil rouge de la trame se perde dans le dédale de la

² *Ciné journal*, Serge Daney, Cahiers du cinéma, Paris, 1986

confiance. La confiance dans les faits, la confiance dans le metteur en scène... Le spectateur devient ici le miroir des fantaisies créatrice du cinéaste, des trucs de ce magicien complotiste. En suivant la lettre de la loi, tout raisonnement s'avère logique et conforme tant qu'il y a suffisamment preuves. Dans ce cas, les témoignages factuels durent autant que le défaut de preuve contraire, pour qu'à la fin le détournement de la vérité soit un détournement de la réalité. La réalité du film, la réalité de la justice, la réalité de ce qui est droit, s'écroulent toutes devant le lever d'une réalité mise-à-jour. Les causes et les effets se déterminent réciproquement, comme dans une autarcie du possible. In fine, la présentation orale se heurte à la lettre de la loi pour faire que cette dernière lui se soumette : fouiller dans les antécédents pour que le passé détermine le présent du procès et le futur de l'accusé. Grâce (ou à cause ?) de ce type de films, le droit se fait tromper, il tombe dans le piège du *factum*. Le spectateur devient le chœur antique devant le conflit entre une facticité – le litige – et une morale – la règle de droit.

En outre, la *courtroom drama* ajoute un autre élément à la mythologie culturelle de masse : la flexibilité du système juridique américain – système jurisprudentiel par excellence – fait que le procès soit une analyse de la psychologie du crime, de ses carences, de ses reflètes dans les cœurs du jury. Celui-ci dit son mot et le violer saurait détruire la confiance dans la justice populaire et dans la légitimité du verdict final. Le juge ne s'y soumet que dans la mesure où il croit dans la sagesse populaire. En effet, une sociologie du jury, définie par sa composition souvent hétérogène, obligatoirement objective et idéologiquement innocente, pourrait révéler l'influence plus substantielle du *comment* que du *quoi* du factuel. Conformément au critique littéraire Fredric Jameson, toute appartenance à un genre constitue une *institutionnalisation* de l'*artefact culturel*, c'est-à-dire un encadrement sinon formel, au moins structurel, dans une construction échantillonnée. Il n'en reste pas moins que ce procédé ne fait pas exception à la réduction intrinsèque à toute catégorisation : le texte, dans le cas de F. Jameson, le film, dans cette thèse, se plie sur une structure symbolique résumée aux seuls *mythos* soutenant une façon particulière d'envisager la réalité par l'intermède des filtres économiques, sociaux, culturels respectifs. La fiction sédimente des *patterns* aidant à l'encadrement de l'objet artistique, à sa classification, à même de simplifier la perception d'une situation donnée en faveur d'une meilleure concentration sur la dimension intérieure touchée. En connaissant et, surtout, en s'habituant naturellement à un contexte (soit-il historique ou non), il lui reste, au spectateur, le répit nécessaire pour comprendre le fond, l'au-delà de ce qui se voit explicitement. Dans ces films susmentionnés, le contexte ne va au-

delà de l'histoire attentivement suivie que par des petits détours, des rappels qu'il y a aussi un fond plus général, grossièrement abstractisé, mais tout à fait présent. L'attention prêtée à l'évolution des faits éclipsé les autres piliers de sorte que, ce qui est exclu de la discussion, n'existe point. Néanmoins, cela étant dit, l'annihilation par une trop grande légèreté est aussi une annihilation. Toutefois, faire sourde oreille à cela n'est pas une preuve d'innocence, mais, sans aucun doute, d'ignorance.

De l'autre côté, la légitimité de la justice revêt la forme d'un parti-pris bien ancré dans la mentalité collective – plus la cour est grande et majestueuse, plus le verdict sera juste et décisif – qui fait que ces formes confirment encore une fois l'autorité de la déesse avec la balance. Elle n'a pas une faux, mais un glaive. La balance fonctionne quantitativement et non qualitativement. Les yeux couverts, elle ne fait que mesurer ce qui se trouve sur ses plateaux. Ainsi, la véridicité de la preuve ne doit pas trouver sa vertu en soi même, mais dans le raisonnement adopté par le jury avec les faits apportés devant eux. Le genre devient finalement un filtre de la réalité à laquelle on ajout des chablons. L'impénétrable formalité de l'être du Droit s'ouvre vers un public qui, sous les masques de la procédure, trouve le fil rouge du raisonnement juridique : entre un défendeur et un demandeur, au moins à un d'entre eux on donne raison.

Dans le même ordre d'idées, le portrait de l'avocat, engendrant l'image idéalisée de la justice, s'érige sur une tectonique stable, sur des fondements idéologiques tournés vers des principes sociaux. Autrement dit, le défenseur devient non-seulement la victime d'une injustice, mais le héros découvrant les failles d'une société apparemment juste. Là où il y a des rapports de force, il y a de la lutte : la force de l'argument, la persuasion de la vérité viennent à l'encontre d'une position privilégiée de la société – en général, l'homme injustement accusé doit affronter la crédibilité d'un statut, la légitimité d'une institution (comme dans *The Verdict*, l'Eglise était en jeu). Il y aura toujours une opposition déséquilibrée pour que l'apport de la justice, de la *bona fide*, soit proportionnellement maximisé. Force est de dire que ce rapport dévoile une autre facette de l'affaire : le sujet devient une question politique, entre les personnes influentes dans la société et ceux soumises à un ordre sociétal qui leur échappe. Il est grand temps de rappeler la discussion soulevée dans le récent film *The Trial of Chicago 7* où l'avocat desdits comploteurs des mouvements contre la guerre du Viêt Nam tient à affirmer, voire plusieurs fois, qu'il n'y a que deux

types de procès, *a civil trial and a criminal trial*. Néanmoins, l'idée d'un procès ayant des implications politiques échappe à une catégorisation formelle, suivant des critères purement procéduraux : il s'attache non à la forme, mais à l'objet du litige. Et comme en justice la forme tient parfois la place de la loi, cela ne peut être vrai que dans ce périmètre limité.

En fin de compte, Barry Langford³ retient un aspect essentiel des films – hollywoodiens – présentant des procès : en général, les avocats personnifiant le Droit (en soi) – des personnages, le plus souvent, attachés à un certain idéal-type caractériel – peuvent être pris pour des réactions à la tendance inhérente de la justice de s'accorder avec un certain degré d'abstraction. Le personnage juste par excellence, l'avocat, arrive à coaguler la justice naturelle (*'natural' justice*) et la loi commune (*'common sense'*). Toutefois, cette exemplarité des personnages centraux vient amplifier un mode hypertrophié de représenter la justice : la Belle Epoque de la *courtroom drama* s'approprie le portrait-type de l'avocat militant pour la constitutionnalité de sa position. Pris entre le drame de son client et le devoir de son métier, il se penche le plus souvent vers l'éthique du premier ; la victime n'est jamais le justiciable, mais le représentant de la justice censé faire cohabiter à la fois la solidarité pour une âme innocente et la lettre de la loi servant l'ordre public. De plus, dans ce point de l'analyse, il est naturel de souligner la prééminence de certains aspects de la justice de la *common law* américaine pour des raisons à la fois technique et sociologique. De ce qui est de la technique, le cinéma, qui fait appel à une complexité dérivant de sa nature (image, son, durée etc.), ne se résume pas à une trame judiciaire balançant les pours et les contres en faveur ou à l'encontre de l'inculpé. Le cinéma a besoin d'une raison d'être qui l'ouvre vers le public, vers son côté représentatif, de *montrer quelque chose* – et c'est ici que la dimension sociale intervient. Le spectateur, soit-il émancipé, connaisseur, cinéphile ou non, il ne cherche guère, dans un film comme ceux appartenant à cette ère cinématographique, de la documentation, des données logiquement correctes. Sans que cette remarque déprécie le rôle du spectateur dans cette échange entre l'image et l'œil la regardant, il faut dire ouvertement que l'impact l'emporte sur la vérité objective liée à la procédure en justice. Non. Le spectateur cherche autre chose : le pouvoir de l'image de toucher à ces sujets contextuellement expliquant leur importance – la peine capitale, la

³ Reasonable Doubts, Unspoken fears. Reassessing the Trial Film's 'Heroic Age'", Barry Langford in *Trial Films on Trial: Law, Justice, and Popular Culture*. Sarat, A., Silbey, J. & Umphrey, M. M. (eds.). University of Alabama Press, pp. 81-110

religion, l'égalité hommes-femmes. In fine, des thèmes essentiellement politiques sans la responsabilité de l'assumption. On joue l'observateur sans l'être ; on approuve sans dire un mot.

Un élément récurrent de l'architecture du genre – rarement rappelé car indûment oublié – c'est la mise-en-œuvre de la catharsis aristotélicienne inversée sur le héros. Cet échange avec le spectateur touche le côté purement social de l'œuvre cinématographique : on empathise parce qu'on comprend. En tant que spectateur, l'intrusion dans l'horizon socio-historique et implicitement politique se fait par un mécanisme de la création, soit-elle réaliste ou non : l'indexicalité. Car, on le sait, l'histoire fonctionne dans l'actualité – en réveillant l'intérêt du présent pour elle – par des références continues, par des petits-rappels à des faits déjà passés, mais pas encore consommés. De la même manière, pour revenir dans le point initial, la *courtroom drama* ne fait que s'insérer dans la conscience du récepteur engagé en usant de sa compréhension, de sa complicité. Autrement dit, au lieu de manipuler des techniques brechtiennes de persuasion, le langage cinématographique se sert d'un personnage et d'une histoire. Le personnage typologique, aisément reconnaissable, généralement masculin, indépendant et connaisseur à la lettre de la loi ; l'histoire légitimée *a priori*, fondée sur un conflit non seulement d'intérêts, mais de moralités. Pour ce qui est de la trame, une fois bâti ces deux supports de résistance, elle se construit d'après la sensibilité et les crédos du metteur en scène. A titre d'exemple, dans *The Trial of the Chicago 7* de Aaron Sorkin, nominalisé pour les prix Oscars en 2021, la cause des complotistes contredit, par le biais de l'histoire, le nouvel essor républicain éveillé aux Etats-Unis. Autrement dit, en condamnant un procès insensément organisé, le cinéaste défend une cause politique par le biais d'une autre : il n'y a pas de procès politique sans que les instances n'en veuille un. La conspiration des jeunes, concentrée dans les images d'archives et les références à la gauche libérale des années '60-'70 (James Baldwin, Alain Ginsberg, Martin Luther King etc.), pointe du doigt ces répressions idéologiques persistant toujours dans la société américaine. Après un demi-siècle, le militantisme demeure une rébellion ; les sorties dans la rue se banalisent sous l'empire des médias ; le non-conformisme tient place d'illégalité. Cette évidence idéologique est encore plus présente (quoique très politisée) chez un metteur en scène comme Frederick Wiseman (*City Hall, Monrovia, Indiana* etc.). Néanmoins, pourquoi une discussion sur la politisation de la justice dans cette analyse ? Parce que la politique influe insensément sur la justice dans le système de *common law*, où le précédent jurisprudentiel et la technique de la défense théâtralisée gagnent les litiges. C'est pour cela qu'on a besoin de ces deux piliers dans ce genre des films : dans le cas du *Chicago 7*, le

charisme de l'avocat est remplacé par la politique. On se reconnaît dans la cause, car on reconnaît le contexte. Et le contexte, c'est le nôtre : c'est la lutte entre républicains et démocrates, entre la droite et la gauche. Or, entre le *prosecutor* généralement républicain et le défendeur forcément progressiste, le dernier gagne sa cause plus par son appartenance que par sa défense.

En guise de conclusion, le film de 2006 de Abderrahmane Sissako, *Bamako*, apporte un contre-exemple à tout ce qui vient d'être dit. Loin de la *courtroom drama*, ce film est l'éprouvette contenant la raison pour laquelle la justice n'a pas de forme préétablie que dans une réalité obtusément construite. On est dans la capitale de Mali, dans une cour intérieure, entre draps humides et chaises assises sur le sol poussiéreux. Il y a des témoins et des juges ; une tribune titubante, un soleil accablant entrant dans la *salle* directement par le toit. Il y a un procès. Le sort des maliens – et des africains – est en jeu. Sans banalisation aucune, Sissako ne veut pas montrer comment la justice est faite dans ce territoire post-colonial ; il veut seulement montrer qu'elle est faite, point barre. Un entier univers est présenté, avec tous ces petits destins entrecroisés dans cet espace claustrophobique. Des petits bruits de toute sorte interfèrent les plaidoiries (des chèvres, des chants, des applaudissements), des personnes passent par devant la caméra et devant la table des magistrats. Dans cette atmosphère étouffante, les plaideurs apportent leurs témoignages afin de défendre leur partie. La société civile (maliennne), d'un côté, les institutions financières internationales (la Banque Mondiale en l'espèce), de l'autre côté, débattent sur des terrains mitigés. Il y a le monopôle occidental sur les territoires africains post-coloniaux comme sous-sol des accusations ; il y a l'éducation, le système de santé, l'infrastructure qui doivent être défendus ; il y a les vies des gens en recherche de travail, d'un traitement humain qui luttent pour eux ; il y a aussi la perpétuité d'un peuple qui s'éveille dans les consciences. Il y a toutes ces causes qui se prouvent par l'image, par ces événements de l'hors-champ qui sont la cause et l'effet même : un homme malade, un mariage ayant lieu dans la *cour* de justice, des gens rassemblés autour d'un radio, une cantatrice demandant plusieurs fois l'aide de quelqu'un de la salle pour s'habiller ; ce sont les témoignages des arguments oraux, leur voix off que Sissako introduit sociologiquement dans les interstices de la pellicule. Les regards perdus pullulent le cadre, la compréhension de ce que ce procès veut *dire* est le partage du sensible, d'un passé que les gens veulent rectifier. Encore une chose : le procès est diffusé à la radio et non pour des raisons formelles (rapprocher la justice etc.), mais par l'ordre naturel des choses. Par des petites boîtes ou par des portevoix connectés et déconnectés manuellement, on y participe, puisque le destin de la société africaine ne se discute pas

qu'entre les magistrats et les parties. La *jus naturale* est une *jus socialis*. A un moment donné, quand les plaideurs commencent leurs monologues, quelqu'un affirme « Ce procès devient agaçant... ». Et il est vrai, le procès ne représente plus le principal événement. Une mort survient et un journaliste surprend ces moments de souffrance collective. La vie avance et ils ne peuvent pas s'arrêter bouche bée devant cette humble manifestation de la justice. Des discours ont été dits, des preuves ont été apportés, des luttes se sont déroulés, mais le cours des choses continue d'avancer. A la fin, on dira : comme ce procès, tant d'autres. Car finalement l'œuvre d'Abderrahmane Sissako est la raison pour laquelle la vie ne s'arrête pas devant la justice, comme Hollywood a tant fois essayé de prouver, mais elle avance lentement, d'après son rythme et malgré nous.

Teodora Lovin