



## Bons Baisers de Bruges

(Martin McDonagh, 2008)

Revoir

## La justice des fous

par Paul Montarnal le 14.04.2025

**Bon Baisers de Bruges (2008) est le premier long métrage du réalisateur irlandais Martin McDonagh. C'est aussi pour lui la première occasion de porter à l'écran, avant *Les Banshees d'Inisherin (2022)*, le duo Colin Farrell et Brendan Gleeson, dont l'alchimie noire, tendre et sarcastique est responsable d'une grande partie de l'humour amoral et souvent métaphysique du film. Deux tueurs à gages se mettent au vert à Bruges après l'exécution d'un contrat qui a mal tourné à Londres. Sous la supervision de Ken (Brendan Gleeson), Ray (Colin Farrell) est livré à ses démons dans un purgatoire métaphorique, oscillant entre visites patrimoniales et pensées suicidaires. Le film livre ainsi au spectateur l'occasion d'une réflexion sur la faute, la rédemption et la justice.**

### Le mal de scandale et la culpabilité

La justice consiste en première approche dans une proportionnalité entre le mal commis et le mal subi. L'injuste, celui qui a commis le mal, doit recevoir une punition, et le juste, celui qui a commis le bien, doit être récompensé. La bonne proportionnalité qui définit la justice s'incarne alors dans deux situations : bien subi pour bien commis ou mal subi pour mal commis. Réciproquement, on parle d'injustice si cette proportionnalité est rompue : mal subi pour bien commis ou bien subi pour mal commis. Voilà la logique de la justice proportionnelle, notamment dans son paradigme religieux, telle qu'on la retrouve dans la promesse de l'enfer (les méchants seront punis), ou du paradis (les bons seront récompensés), mais aussi en dehors du christianisme avec le *karma* des hindouistes. (1)

Ainsi, lorsque notre tueur à gages débutant, Ray, tue par accident un petit garçon lors du contrat qui a dérapé à Londres, nous sommes mis face à une situation de crime archétypal, ou de ce que Kant nomme *mal de scandale* : aucun mal n'a pu être commis par cet enfant innocent du fait de son jeune âge, son meurtre est donc bien un mal scandaleux qui rompt indéniablement cette proportionnalité. Les figures symétriques de l'injustice sont tantôt le juste persécuté, Job dans l'ancien testament, dont la piété exemplaire ne se solve que par le déferlement des malheurs s'abattant sur lui et sa famille – tantôt l'injuste récompensé, à l'image de Ray dans *Bons Baisers de Bruges*, dont le meurtre gratuit d'un enfant lui vaudra, dans un premier temps, un séjour touristique à Bruges (2).

Cependant, contrairement à ce que semble penser Ray, Bruges n'est pas le lieu de la punition, c'est le lieu interstice, le lieu de l'attente du jugement, le purgatoire, ce qui explique les nombreuses références à Bosch, soit directement lors du commentaire du *Jugement Dernier*, soit sémiotiquement par l'omniprésence des figures carnavalesques torturées et délirantes qui composent l'architecture médiévale de Bruges. Bruges passe donc d'une instanciation visuelle du purgatoire à une métaphore de la culpabilité, qui fait correspondre à l'acte scandaleux du meurtre une forme de vengeance immanente : « *Maybe that's what hell is, a whole life spent in fucking Bruges* ». Ainsi, par le phénomène de la culpabilité s'accomplit une étrange justice intrinsèque : le mal commis s'accompagne bien d'un mal subi. C'est donc Ray qui a finalement raison : la punition se trouve dans cette attente elle-même. La vraie punition, c'est l'absence de punition. Dans ce *Boschian nightmare*, toutes les gargouilles de Bruges semblent chuchoter à Ray : ta punition, c'est d'être toi et de devoir vivre avec ton crime. Seulement Ray pense que ce n'est *pas assez*, le mal subi n'est pas *proportionnel* au mal commis. La seule issue possible pour rétablir l'ordre des choses ne peut être que de s'ôter la vie.

### Le suicide manqué - La justice contre la raison

Intervient alors un des sommets absurdes du film, la scène du suicide avorté. Alors qu'Harry (Ralph Fiennes), mandataire du premier contrat et patron de Ray et Ken, ordonne à Ken de tuer Ray pour réparer son crime, incarnant ainsi le principe rétributeur de loi du Talion, Ken finit par empêcher le suicide de Ray. Le suicide aurait pourtant tout arrangé : le dieu sanguinaire de l'Ancien Testament aurait obtenu une vie pour une vie, la logique de proportionnalité aurait été respectée, et ce sans même que Ken ait à commettre un meurtre qui le répugne. Gagnant-gagnant. Ce geste de sauvetage paradoxal peut donc être analysé comme profondément irrationnel : sauver l'homme que l'on doit tuer est au mieux contre-productif, au pire complètement fou. En outre, le sauver *alors qu'il allait se suicider* est aussi une absurdité du point de vue de la morale des effets. Ken aurait pu obtenir l'effet souhaité sans commettre l'action qu'il ne souhaite pas faire, s'économisant par là toute culpabilité et maximisant le bonheur collectif.

Ken commet donc ici un acte doublement irrationnel qui court-circuite le principe de justice calculatoire (une vie pour une vie) au profit d'une justice du sentiment. Mais aussi au nom d'une justice qui est avant tout terrestre. Le discours de Ken est clair : tu n'aideras pas ce petit garçon une fois mort, mais si tu vis tu peux aider le prochain. « *You won't help him dead*. » Le crime a été commis dans ce monde, c'est donc dans ce monde qu'il doit être réparé, et non dans les arrières mondes, qui sont autant de chimères servant à fuir la réalité et à dissimuler notre mauvaise foi. Seul le bien terrestre est réellement rédempteur. Ken affronte ici un problème logique fondamental de la loi du Talion : comment ajouter souffrance sur souffrance, violence sur violence, mort sur mort, pourrait-il être juste

? C'est le problème que soulevait déjà Durkheim dans ses réflexions sur la peine et la souffrance. Si la souffrance peut être un effet secondaire de la peine, elle n'est pas analytiquement contenue en elle et ne doit pas être son objectif premier (3).

La scène du suicide manqué fait donc surgir le lieu de la véritable absurdité : la véritable absurdité n'est pas le mal de scandale, la récompense du méchant (Ray en vacances) ou la punition du bon (l'enfant assassiné), la véritable absurdité c'est celle qui pense qu'il est juste d'ajouter la souffrance à la souffrance pour faire justice. Voici donc un autre scandale intellectuel : celui de penser qu'en se suicidant, comme le fera plus tard Harry, on commet un bien réparateur autre et plus noble que le seul bien égoïste de ne plus avoir à vivre avec sa culpabilité.

### Le suicide réussi - La justice ordalique

Le film déploie donc plusieurs modèles de justice incarnés par ses différents personnages. Ken et Ray représentent une forme de justice réparatrice (celle de Ken est plus holistique « *You can help the next little boy* », alors que la logique poursuivie par Ray en décidant de s'en remettre à la mère du petit garçon pour décider de son châtement, est locale et plus proche de ce qu'on entend habituellement par l'expression). Harry représente la justice rétributive : établir la justice signifie appliquer à celui qui a commis le mal un mal proportionné. Ce principe correctif est érigé au rang d'impératif déontologique inaltérable, puisqu'Harry ira jusqu'à se l'appliquer à lui-même : « *You've gotta stick to your principles* ». Mais ce n'est pas le doute qui rend fou, c'est la certitude : Harry est un fou de colère, un déontologiste fanatique droit dans ses bottes. C'est l'application aveugle et absolue des principes qui le conduit au suicide. La justice qu'il représente est une justice automatique, expéditive, dont l'attribut principal est l'impatience. En témoigne l'incroyable rapidité avec laquelle il exécute son propre suicide après le meurtre involontaire du nain Jimmy (Jordan Prentice). Action, réaction. La justice mécanique est bien du côté de la volonté de mort.

Pour autant, aucun de ces modèles de justice n'est réellement choisi par le film : ce n'est ni la justice rétributive de Harry qui l'emporte, ni justice réparatrice de Ken, ou du moins pas directement. Le *shootout* final entre Ray et Harry est interrompu par une sorte d'intervention divine, le surgissement inattendu du nain Jimmy, qu'Harry tue par accident. Le modèle de justice qui triomphe est une justice ordalique. Dans l'ordalie, synonyme au moyen âge du jugement de Dieu, les participants se soumettent volontairement à la décision divine dans une épreuve d'affrontement ultime, et consciemment orchestré. L'inaugural « *Don't be stupid, this the shootout* » de Harry signe le début d'une telle épreuve tout en brisant le quatrième mur. C'est Ray qui en établit la procédure : « *I am gonna jump into the canal and see if i can run out.* » : les termes de l'épreuve ordalique sont fixés. Ainsi le film subvertit le modèle rétributif de la justice divine, pour lui en substituer une autre, une justice arbitraire dont l'issue est incertaine pour les deux participants. Le juste ne se trouve plus dans l'application proportionnelle du Talion, mais dans un jugement divin dont l'opérateur sera une figure du fou médiéval, le nain Jimmy. Cette justice ordalique est bien, pour la justice proportionnelle, rationnelle et rétributive, une justice des fous. Car à la fin, contre toute rationalité calculatoire et contre toute logique de l'expiation, le criminel vit et veut vivre : « *And I really really hoped I wouldn't die. I really really hoped I wouldn't die.* » La justice des fous c'est le pardon de soi contre la souffrance de la culpabilité, et la volonté de vivre dans l'ici-bas, avec ses tourments et ses irrationalités. A l'inverse de la logique morbide et suicidaire de la loi du Talion.

Paradoxalement, s'en remettre au jugement de Dieu dans l'ordalie est à la fois l'abandon de contrôle et la reprise du contrôle sur son destin. Quand Ray décide de s'en remettre totalement à la décision de la mère de l'enfant, il crée une nouvelle épreuve ordalique qui est également pour lui l'occasion de redonner un sens à sa vie et de la reprendre en main. L'ordalie n'a donc rien à voir avec le suicide, elle en est précisément le contraire. Celui qui se livre à l'ordalie se soumet à l'épreuve, celui qui se suicide l'abandonne. Dans le film, deux suicides aboutissent, un échoue. Celui qui échoue est celui qui passe le test de l'ordalie finale. Le seul suicide qui échoue dans le film est celui de Ray, or c'est le seul qui semblerait justifié selon la logique de la justice rétributive (même si les trois personnages sont des meurtriers invétérés le personnage de Ray est le seul à être présenté comme ayant agi réellement injustement avec le meurtre de l'enfant ou le mal de scandale). Le film met donc en œuvre : 1) Une justice des fous, incompréhensible selon la logique calculatoire et rationnelle de la peine proportionnelle rétributive. Cette justice des fous est rendue par l'ordalie finale dont l'opérateur est une figure du fou médiéval dans l'imaginaire boschien déployé, le nain aux propos insensés ; 2) une justice qui rejoint finalement dans ses effets la justice réparatrice, qui s'avère être la justice plus humaine qui soit, imparfaite et bancale, donnant raison au sentiment confus de Ken selon lequel, contre toute raison, le meurtrier d'un enfant innocent doit vivre.

Se rejoignent alors la décision divine et la justice réparatrice de Ken puisque c'est Ray qui retrouvera, comme le voulait Ken, sa volonté de vivre, échappant ainsi à la volonté de suicide qui coïncide avec la justice rétributive dans le personnage d'Harry. La justice des fous c'est celle qui veut que le criminel vive, contre toute logique rétributive. Le suicide manqué de Ray, basé sur la culpabilité, contraste alors avec le suicide « réussi », quoique basé sur l'erreur, de Harry. Le criminel est sauvé par Dieu et le fou des principes est châtié. Le suicide de Ray, juste du point de vue du motif mais échoué dans sa réalisation, s'oppose au suicide de Harry qui succède dans sa réalisation mais échoue pour justifier son motif. Dans ce jeu de suicides miroirs, ce n'est pas la mort de Ray qui viendra racheter le meurtre de l'enfant mais celle de Harry. La justice du Talion choisit de punir celui-là même qui voulait faire appliquer sa loi. La beauté du film consiste alors dans la manière dont cette justice irrationnelle et ordalique coïncide avec la justice intuitive de Ken. On retrouve ici une inversion médiévale classique qui peut servir de clé de lecture au film : le fou est divin et le divin est fou. (4)

### La zone grise ou le tottenhamisme moral

La position morale ambiguë, à la fois divine et folle, adoptée par le film pourrait alors être la suivante : pour être juste nous devons abandonner la manichéisme et l'idéal de la proportionnalité pour apprendre à cohabiter dans une zone grise. Il faut s'efforcer de faire au mieux dans l'entre deux, the « *inbetweeny* » comme le dit Ken à propos du purgatoire. Et Ray de répondre : « *You weren't really great, but you weren't really shit either, like Tottenham* »

La morale absolue de Harry le conduit au suicide : il faut abandonner l'idée d'une morale systématique et dont les énoncés peuvent être rigoureusement déduits des fondements au profit d'une sorte de *cuisine morale* (5) dans laquelle nous évoluons tous tant bien que mal. Cependant il est frappant de voir à quel point cette phrase semble ne pas s'appliquer à l'acte de Ray. Dans la grande famille des actes immoraux, le meurtre d'un enfant semble être un bon candidat pour la catégorie « *really shit* ». Et pourtant, c'est aussi aux actes les plus immoraux qu'il faut appliquer la rupture du manichéisme précédemment évoquée. Comme le dit Agamben, c'est une telle zone grise qui est le lieu de l'éthique (6). Mais invoquer la zone grise de l'éthique, comme le fait ici Ray, ne signifie pas auto-justifier par paresse tous nos comportements injustes. Il s'agit plutôt de mettre l'accent sur la nécessaire indistinction entre les victimes et les

bourreaux, les deux rôles moraux que nous jouons tantôt successivement tantôt simultanément. La zone grise est le nom de cette inversion perpétuelle et constamment rejouée, et à laquelle chacun de nous doit se demander s'il ne participe pas tous les jours (7). Voilà donc le tottenhamisme moral incarné par Ray auquel nous convie le film. Nous ne sommes ni des anges, ni des démons. Notre lieu moral n'est ni l'enfer ni le paradis, mais bel et bien l'entre deux du purgatoire, ironiquement représenté par la ville de carte postale où se côtoient démons boschiens et touristes en surpoids : Bruges. Telle est la morale intuitive en faveur de laquelle le film tranche et avec laquelle coïncide, en sauvant Ray, le jugement divin rendu par ordalie. En 2008, année de sortie du film, le club de Tottenham est à la 11ème place de la Premier league, 10 points devant le premier relégué, mais à 20 de la Ligue des champions. « *Not really great, but not really shit either.* »

\*\*\*\*

(1) Dans sa préface à la *Baghavad Gîta*, M. Hulin précise que le mot *karma* provient du sanskrit *karman*, désignant un rite et en particulier un rite de sacrifice, dans lequel nous recevons du dieu un bien à hauteur de ce que nous donnons. C'est donc bien cette logique de proportionnalité qui est retenue : je reçois à hauteur de ce que je donne, et celui qui ne donne pas ne reçoit pas, c'est-à-dire reçoit négativement.

(2) Le juste persécuté, le vertueux malchanceux, l'injuste glorifié, ou la prospérité du vice sont des représentations exacerbées de cette rupture de proportionnalité que l'on nomme ici après Kant le *mal de scandale*.

(3) « Voilà pourquoi la peine implique presque nécessairement un traitement de rigueur, par suite douloureux à celui qui le subit. Mais ce n'est là qu'un contrecoup de la peine ; ce n'en est pas l'essentiel. [...] La souffrance, qui serait le tout de la peine, si celle-ci avait pour fonction principale d'intimider ou de faire expier, est donc en réalité un élément secondaire, qui peut même faire totalement défaut ». « La douleur, par elle-même, est toujours un mal, dit-on. En quoi donc le mal, qui est ainsi infligé au coupable, peut-il compenser le mal qu'il a fait ? Le premier de ces maux se surajoute au second, mais ne se soustrait pas. [...] Il est évidemment absurde qu'un mal puisse compenser un mal et l'annuler. » Durkheim, *L'Éducation Morale* (1925).

(4) Une telle lecture ordalique du film peut être encouragée par le recours fréquent aux personnages du film à des drogues hallucinatoires ou excitantes. Les personnages en quête de justice se livrent eux-mêmes à des conduites ordaliques en abandonnant tout contrôle sur leurs actions et leurs expériences sensorielles, comme si en altérant leur propre jugement, ils consentaient à s'en remettre au jugement divin comme le seul pertinent dans le cauchemar boschien qu'est devenu leur existence. Sur le lien entre conduite ordalique et conduites à risques liées aux addictions : Marc Valleur, *Les chemins de l'ordalie*.

(5) Expression de Ruwen Ogien.

(6) Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz, L'archive et le témoin (Homo Sacer III.)*

(7) Chez Agamben, la figure emblématique de cette indistinction est celle du *Sonderkommando* dans le camp d'Auschwitz, prisonnier juif forcé d'assister les nazis dans l'exécution de la solution finale pour sauver sa peau. La zone grise de l'éthique surgit lors d'une partie de foot dont le récit est emprunté à Primo Levi entre nazis (SS) et *Sonderkommando* (SK). Cette partie de foot est : 1) l'occasion d'un étrange moment d'humanité qui dépasse toute catégorisation morale ou bien ou en mal ; 2) sans cesse rejouée dans notre vie et sur tous les écrans du monde dans l'inversion perpétuelle des victimes et des bourreaux.

par Paul Montarnal le 14.04.2025  
Site Revue Eclipses - Copyright