

# Représenter l'absence : les figures paradoxales du juge dans le cinéma de science-fiction dystopique

Par Julien Pieret, John Pitseys  
e-legal, Volume n°1

Pour citer l'article :

Julien Pieret, John Pitseys, « Représenter l'absence : les figures paradoxales du juge dans le cinéma de science-fiction dystopique », in *e-legal, Revue de droit et de criminologie de l'ULB*, Volume n°1, janvier 2018.

Adresse de l'article :

<http://e-legal.ulb.be/volume-n01/arrets-sur-images-les-representations-du-juge-au-cinema/representer-l-absence-les-figures-paradoxaux-du-juge-dans-le-cinema-de-science-fiction-dystopique>

La reproduction, la communication au public en ce compris la mise à la disposition du public, la distribution, la location et le prêt de cet article, de manière directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, ainsi que toute autre utilisation qui pourrait être réservée à l'auteur ou à ses ayants droits par une législation future, sont interdits, sauf accord préalable et écrit de l'Université libre de Bruxelles, en dehors des cas prévus par la législation sur le droit d'auteur et les droits voisins applicable en Belgique.

© Université libre de Bruxelles - janvier 2018 - Tous droits réservés pour tous pays - ISSN 2593-8010



Si le cinéma de science-fiction interroge les notions de justice et droit, la figure du juge semble curieusement absente du genre et plus particulièrement du sous-genre dystopique. Que nous enseigne cette absence sur les imaginaires sociaux charriés par le genre dystopique et sur la place du juge dans la modernité libérale ? Afin de répondre à ces questions, cette étude abordera trois positionnements de la science-fiction vis-à-vis de la modernité : la mise en scène de l'état de nature, la représentation de l'hypermodernité et les récits de reconstruction sociale. Elle analysera les raisons pour lesquelles la figure du juge reste à chaque fois absente ou, du moins, profondément altérée. Elle s'attachera à distinguer l'absence du juge de l'absence de fonction judiciaire, certains films représentant des juges n'assumant plus aucune fonction judiciaire ou, à l'inverse, une fonction judiciaire qui n'est plus assurée par un juge. Les trois configurations évoquées nous conduiront à interroger autant la relation que la science-fiction entretient avec la modernité libérale que ce que l'effacement du juge dit de leurs impensés respectifs.

« - Dans quel monde vivons-nous hein... Mais cela pourrait être pire non ?

- C'est juste. Pire encore : ce monde pourrait être parfait ».

William Gibson, *The Gernsback Continuum*, 1981<sup>1</sup>.

## Introduction

§1 La présente étude est issue d'une intuition : à première vue, les représentations du juge dans le cinéma de science-fiction sont extrêmement rares. Ce constat peut sembler paradoxal dans la mesure où une part conséquente du cinéma de science-fiction interroge, parfois frontalement, les notions de justice ou de droit. En soi, la science-fiction est un genre profondément politique<sup>2</sup>. Le sous-genre du cinéma de science-fiction sur lequel notre regard se concentrera, soit les films qualifiés de dystopiques, confirme tout particulièrement cette analyse. Dans ce cadre, notre étude visera à interroger cette absence apparente : pourquoi le juge est-il *a priori* absent du cinéma dystopique ? Que nous dit cette absence à la fois sur le juge et sur ce genre mais aussi sur la place qu'occupent les magistrats dans notre imaginaire politique ? Comme nous le verrons, notre étude conduira à nuancer l'intuition formulée plus haut. D'une part, il s'agit de distinguer l'absence du juge de l'absence de fonction judiciaire : certains films représentent des juges qui n'assument plus aucune fonction judiciaire ou, à l'inverse, une fonction judiciaire qui n'est plus assumée par un juge. D'autre part, c'est avant tout la construction libérale de la figure du juge qui est absente des récits analysés : le cinéma dystopique en propose en réalité de nombreuses substitutions, sous la forme du juge mécanique ou mutant par exemple. Ce faisant, l'exposé de cette étude requiert au préalable de répondre à deux questions, qui forment l'objet de cette introduction. Premièrement, il s'agit de spécifier notre matériau et de construire notre objet : qu'entendons-nous par cinéma de science-fiction dystopique ? Deuxièmement, il nous faut problématiser notre constat initial et identifier une perspective théorique en situant notre travail au regard de la littérature qui, avant nous, a tâché de penser l'absence du juge dans la fiction dystopique.

§2 Si la science-fiction naît véritablement avec le *Frankenstein* (1818) de l'écrivaine anglaise Mary Shelley (1797-1851)<sup>3</sup>, c'est *Le voyage dans la lune* (1902) du français George Méliès qui inaugure, au cinéma, un genre qui saura tout particulièrement exploiter les potentialités techniques qu'offre ce nouveau *medium*<sup>4</sup>. Depuis lors, la littérature scientifique relative au genre n'a cessé de croître au point de s'institutionnaliser comme discipline spécifique - les *Science Fiction Studies*<sup>5</sup>. Or, la définition du genre science-fiction demeure sujette à controverse<sup>6</sup>. Pour ce qui nous occupe<sup>7</sup>, la perspective tracée par Tzvetan Todorov pour qualifier le fantastique nous semble suffisante pour définir, en creux, la science-fiction. À ses yeux, le fantastique se caractérise par une hésitation : celle du narrateur confronté à un élément qu'il ne peut *a priori* expliquer mais surtout celle du lecteur, lui-même placé dans une situation de doute par rapport aux événements dont il prend connaissance<sup>8</sup>. Or la science-fiction peut être envisagée comme l'exact opposé du fantastique : si ce dernier est marqué par le doute, la première se caractérise par une double conviction, conviction des personnages qui n'interrogent jamais la réalité pourtant imaginaire dans laquelle ils se meuvent

mais aussi et surtout conviction du spectateur qui, invité à céder à une sorte d'« aliénation cognitive »<sup>9</sup>, est appelé à croire au récit auquel il assiste. Ainsi, dans une œuvre de science-fiction, tout peut être expliqué alors que, précisément, le ressort du fantastique est l'inexplicable.

§3 Mais notre matériau se veut plus sélectif puisque notre étude n'envisage pas tout le cinéma de science-fiction mais l'une de ses variantes, à savoir les films qualifiés de dystopiques<sup>10</sup>. Dérivée de « utopique », terme forgé par l'essayiste anglais Thomas More (1458-1535) dans sa célèbre *Utopie*<sup>11</sup>, la dystopie décrit une société dont le dysfonctionnement des principes conduit à une « dégradation plus ou moins radicale des conditions de vie »<sup>12</sup>. L'utopie est le « lieu du bonheur »<sup>13</sup> (*eutopia* en anglais) car, étymologiquement, il est le lieu de nulle-part (le préfixe grec *ou-topos*). La tradition littéraire utopique, florissante entre les XVIe et XVIIIe, nous dépeint des communautés pacifiées, fraternelles, caractérisées par « l'harmonie et l'ordre »<sup>14</sup> car ayant réussi à solutionner les troubles des sociétés contemporaines. Toutefois, le récit utopique attire en creux l'attention du lecteur sur les dysfonctionnements réels de son temps : si le genre utopique précède chronologiquement l'apparition de la science-fiction, il constitue progressivement « le sous-genre socio-politique »<sup>15</sup>.

§4 Jadis très populaire, ce courant décline durant le XXe siècle<sup>16</sup> au profit de son double négatif, la dystopie<sup>17</sup>. On l'aura compris : si tout n'est que félicité dans l'utopie, les récits dystopiques tendent au contraire le miroir d'une société pervertie. Ils permettent de vivre, par écran interposé, un « cauchemar futur qui peut aisément être considéré comme une extrapolation des tendances du temps présent (...), comme la conclusion logique de la voie adoptée par notre société si tout continuait comme aujourd'hui »<sup>18</sup>. Ce faisant, ils mettent en garde contre l'absence de résolution apportée à des problèmes contemporains » dont ils préviennent « des dérives possibles sur le plan idéologique, scientifique ou religieux »<sup>19</sup>. Dans ce cadre, la dystopie est moins le contraire de l'utopie<sup>20</sup> que son « aboutissement le plus cauchemardesque »<sup>21</sup>. Certes, les motifs privilégiés par le récit dystopique sont désormais plus familiers au public que la description imaginaire d'une société idéale : criminalité incontrôlable<sup>22</sup>, chômage de masse<sup>23</sup>, pénurie alimentaire<sup>24</sup> ou énergétique<sup>25</sup>, catastrophe nucléaire<sup>26</sup>, excès de la bureaucratie<sup>27</sup>, danger de la science génétique<sup>28</sup> et de l'intelligence artificielle<sup>29</sup>, *etc.* Toutefois, la dystopie décrit moins un monde sans idéal qu'un idéal tournant au désastre. Les deux termes constituent « les faces opposées d'une même médaille »<sup>30</sup> et les distinguer procède exclusivement d'une question de point de vue, de l'auteur, du narrateur, sinon du spectateur<sup>31</sup>. Le genre dystopique<sup>32</sup> constitue aujourd'hui « la tendance la plus importante dans la science-fiction moderne »<sup>33</sup>.

§5 Parmi les indices confirmant qu'utopie et dystopie qualifient une même réalité,

un point commun aux deux types de récits attire particulièrement notre attention : l'absence du juge. « Les écrivains utopiques étaient presque unanimes : il s'agit d'éliminer l'activité parasite des juristes (...) qui prétendent travailler à la réconciliation et à la paix mais qui en réalité promeuvent la désinformation, la disharmonie et leur seul intérêt particulier »<sup>34</sup>. Au-delà de la figure du juge, la compatibilité entre l'imaginaire utopique et l'État de droit, au sein duquel le pouvoir judiciaire est central, agite une partie importante des débats de théorie politique noués autour de la tradition utopique. Si certains auteurs sont convaincus qu'une fonction judiciaire telle que nous la connaissons plus ou moins actuellement peut tout à fait survivre au sein d'un régime utopique<sup>35</sup>, d'autres notent que l'imagination utopique reste rétive à décrire des systèmes ou des procédures juridiques<sup>36</sup>. Écrites entre les XVIe et XVIIIe siècles<sup>37</sup>, les œuvres emblématiques de l'âge d'or de la littérature utopique revendiquent dans l'ensemble l'absence de tout système juridique ou judiciaire<sup>38</sup>. La présence du droit est en soi le signe que les règles collectives ne vont pas de soi, que le sens de ces règles peut faire l'objet de désaccords raisonnables, que la société est divisée, et plus fondamentalement encore, que le crime est possible. L'absence du droit, quant à elle, cristallise à rebours la critique qu'une partie de la tradition libérale adresse à la tradition utopique : « loin de situer dans l'imagination utopique une force vitale pour le progrès humain et social », l'utopisme ouvrirait « la voie vers le totalitarisme (...) sa conclusion logique n'est pas la communauté pacifique mais bien les camps de la mort »<sup>39</sup>. Pour d'autres au contraire, la réconciliation de la pensée libérale et de la littérature utopiste constitue un enjeu à part entière: il s'agit alors de démontrer dans quelle mesure « la tradition constitutionnaliste - l'acceptation de contraintes par le pouvoir exécutif (...) l'affirmation graduelle de l'autorité du pouvoir législatif et (...) l'indépendance du pouvoir judiciaire » peuvent servir de rempart contre les excès d'une pensée utopiste néanmoins considérée comme utile en vue de perfectionner le projet libéral<sup>40</sup>. C'est dans les eaux de ce dialogue complexe et peut-être aporétique entre libéralisme et pensée utopique que se situe notre étude.

§6 Dans ce cadre, constatons tout au moins que la littérature scientifique étudiant les représentations du droit et de la justice dans le cinéma de science-fiction demeure encore embryonnaire<sup>41</sup>. Certes, des travaux pionniers ont déjà été menés en la matière. Certains d'entre eux utilisent la science-fiction comme un matériau au service d'une réflexion *de lege ferenda*, imaginant un régime juridique aux questions qui ne manqueront pas d'émerger à l'avenir<sup>42</sup>. D'autres adoptent une perspective plus déductive : le cinéma est mobilisé en vue d'illustrer une théorie préexistante et généralement empruntée aux analyses théoriques ou sociologiques du droit<sup>43</sup>. Ainsi, la science-fiction a pu être convoquée pour revisiter le conflit entre les théories réalistes ou idéalistes des relations internationales ou la tension entre la perspective spéciste ou anti-spéciste qui peut traverser tant le droit international que la science-fiction<sup>44</sup>. Et plus près de nos préoccupations, la science-fiction dystopique a pu servir d'empirie anticipée à la démonstration théorique d'une bifurcation punitive dans certains pays occidentaux<sup>45</sup>, le genre

étant particulièrement propice à la représentation variée de la peine appliquée à l'avenir<sup>46</sup>. Toutefois, cette littérature n'a jamais produit d'analyse aboutie ni de théorie d'ensemble sur les représentations du juge dans le cinéma de science-fiction<sup>47</sup>. Les seuls articles ayant tenté d'envisager, à titre exploratoire, les représentations des juristes, avocats ou magistrats, dans ce genre aboutissent d'ailleurs à constater leur absence<sup>48</sup>. Ils relèvent en outre le faible degré de problématisation de la justice dans le cinéma de science-fiction : le procès, lorsqu'il est mis en scène, se contente généralement de reproduire une procédure assez similaire à celle que nous connaissons et au mieux paresseusement projetée dans un univers plus ou moins futuriste<sup>49</sup>. Sur ce point, la science-fiction peine apparemment à remplir sa promesse la plus significative : faire office de « laboratoire fictionnel où, sous le voile de l'imaginaire, sont exposées des hypothèses, théories et idées scientifiques parfois pionnières »<sup>50</sup> et, partant, permettre l'exploration d'« alternatives politiques, juridiques, idéologiques, commentant tant notre présent que de possibles futurs »<sup>51</sup>.

§7 Pour en revenir à notre point de départ, l'absence du juge confirme apparemment une des thèses centrales du libéralisme, à savoir celle de la centralité du pouvoir judiciaire dans la légitimité d'une organisation politique : l'organisation ne présente pas un enjeu scénaristique dès lors qu'il ne représente pas un enjeu moral ou politique spécifique. Et pourtant, selon nous, l'absence du juge n'est ni insignifiante, ni simplement illustrative des positions libérales sur l'utopie et la dystopie. D'une part, l'absence du juge n'est qu'apparente. D'autre part, elle est loin d'être mutique, au contraire : elle exprime en creux ce que le philosophe Charles Taylor appelle des « imaginaires sociaux »<sup>52</sup>, à savoir des récits symboliques donnant du sens aux pratiques sociales et faisant apparaître certaines d'entre elles plus réalisables, légitimes ou souhaitables. Indépendamment de leur véracité, un imaginaire social doit conduire à ce que « leurs récepteurs les intériorisent et en fassent quelque chose »<sup>53</sup>. L'effacement de la figure du juge présente à cette aune une double dimension normative et prescriptive.

§8 Les trois phases de notre étude sont construites autour de cette double relation qu'entretient la science-fiction avec les discours sociaux. La première partie de notre analyse abordera des films illustrant l'expérience de pensée fondatrice de la modernité politique, à savoir l'état de nature. Après en avoir brossé les différentes traductions-types, l'analyse montrera que celles-ci font nécessairement et souvent délibérément l'impasse sur la figure du juge ou la fonction de juger, devenus inutiles en l'absence de société organisée. La deuxième partie examinera des œuvres anticipant au contraire ce que pourrait être une société futuriste et hypermoderne : nous verrons alors qu'assumée ou non, l'absence du juge ou de la fonction de juger y apparaît symptomatique des impasses de la modernité tardive. Enfin, et croisant les deux configurations ci-dessus évoquées, une part de l'attrait exercé par la science-fiction découle de sa capacité à imaginer comment une communauté parvient à se reconstruire sur les ruines de l'humanité dévastée.

Examinant ces récits de reconstruction sociale, la troisième partie de notre étude montrera que la figure du juge reste, à nouveau, curieusement absente des récits de refondation. Au final, les trois configurations évoquées nous conduiront à interroger la relation de la science-fiction à la modernité libérale, ainsi qu'à réfléchir sur ce que l'effacement du juge dit de leurs impensés respectifs.

## L'état de nature ou le juge impossible

§9 « Les films de science-fiction ne parlent pas de science ; ils parlent de désastre »<sup>54</sup> : comme le rappelle Susan Sontag, la science-fiction aime autant bâtir des civilisations que décrire leur anéantissement. En dépit de quelques controverses<sup>55</sup>, la science-fiction dystopique est indissociablement liée au sous-genre post-apocalyptique. Qu'il s'agisse de l'apocalypse environnementale<sup>56</sup>, du désastre nucléaire<sup>57</sup>, de la contamination bactériologique<sup>58</sup> ou de la lutte des espèces<sup>59</sup>, la science-fiction projette la manière dont une « culture à l'agonie - en l'occurrence, la culture nationale-bourgeoise de l'Occident postchrétien - choisit d'exprimer la perte ou le déclin de la foi qu'elle place en elle-même »<sup>60</sup>. L'ancien monde s'effondre, laissant l'homme à l'état de nature. La destruction de la civilisation, le maintien ensauvagé de quelques-uns de ses lambeaux ou les tentatives de la reconstruire offre un terrain puissant pour imaginer les limites de la science, mais aussi le futur de l'humanité. Une part de la fascination pour le genre est liée au talent et à la cruauté avec lesquels l'état de nature est décrit. Sa peinture repose en particulier sur deux figures littéraires et philosophiques obligées : le mythe du bon sauvage d'une part ; la rapacité de l'homme pour l'homme d'autre part. Dans les deux cas, la figure du juge a disparu ; en l'absence de toute organisation politique, sa présence est très largement impossible, en de rares cas détournée ou particulièrement incongrue.

## Le mythe du bon sauvage ou la guerre de tous contre tous

§10 La société moderne ou hypermoderne abattue, l'homme revient, seul ou en groupe, à un état de pureté et de liberté originaire<sup>61</sup>. Toutefois, cette communauté originaire n'est pas forcément décrite comme utopique. Certes, Rousseau conçoit l'état de nature comme un idéal révolu à conjuguer au passé antérieur, mais aussi comme un contre-récit opposé à la modernité<sup>62</sup>. Dans le même esprit, l'épilogue du film *Logan's Run*<sup>63</sup> oppose d'un côté une société sous dôme évoquant celle de « l'Antiquité décadente »<sup>64</sup> et, de l'autre, le monde extérieur décrit comme un éden séduisant dont le caractère à la fois idéal et irréalisable en renforce le potentiel utopique. Néanmoins, la science-fiction tend également à retourner l'image de l'état de nature contre elle-même. Elle présente alors la communauté originaire comme une utopie ironique, une anti-utopie abêtissante voire comme une dystopie terrifiante. Dans le premier cas, elle pointe le caractère fragile et artificiel d'une telle communauté, à l'instar de celle qui apparaît à la fin de *Mad Max Beyond Thunderdome*<sup>65</sup> sur lequel nous reviendrons. Dans le deuxième cas, elle rappelle que le prix à payer pour une société pacifiée et apparemment égalitaire est lourd : l'harmonie de la communauté primitive dépend de sa soumission à un principe extérieur ou au refus de d'assumer la temporalité humaine<sup>66</sup>. Dans le troisième cas, la communauté pacifiée n'est qu'une illusion masquant les plus féroces

rapports de domination<sup>67</sup>.

§11 Toutefois, la science-fiction préfère généralement s'attacher à la description de l'autre grande modalité philosophique d'envisager l'état de nature, celle hobbesienne de la rapacité originaire. La phrase est connue : dans l'état de nature, « l'homme est un loup pour l'homme »<sup>68</sup>. Cela ne signifie pas que tous les hommes soient cruels entre eux ou que la nature humaine soit mauvaise, mais plutôt que les hommes vivent dans un monde fini, où les ressources sont rares et où nous sommes portés à nous comporter de manière égoïste afin d'assurer notre survie. Nous ne voulons peut-être pas être violents mais nous craignons que d'autres les soient et tenons pour acquis qu'il faudra se battre pour assurer notre sécurité personnelle. Les hommes doivent trouver le moyen de survivre comme celui de se défendre contre les agressions. Dans ce cadre, il suffit que certains d'entre nous se comportent à cette aune pour que l'état de nature mène à la guerre de tous contre tous : la science-fiction permet alors d'imaginer à quelles extrémités l'être humain peut être mené dans un monde où les institutions sociales ont disparu<sup>69</sup>.

## Le juge impossible

§12 Quelle que soit la manière dont l'état de nature est mis en scène, la figure du juge est logiquement absente des dystopies post-apocalyptiques. La plupart de ces films nous dépeignent « des mondes sans civilisation (...), puisque ces films mettent en scène une humanité fortement réduite, fragmentée en petites entités (...) en lutte les unes contre les autres, souvent sur un mode dichotomique et de manière irrémédiable »<sup>70</sup>. Et dans un monde sans contrat social, les hommes n'interagissent entre eux qu'à travers une lutte désespérée pour la survie ou le retour à un principe général d'hétéronomie.

§13 En réalité, l'absence du juge constitue rarement un enjeu du récit. Pour Locke, l'absence du juge dans l'état de nature est décisive pour comprendre la mise en place du contrat social<sup>71</sup>. C'est parce qu'il n'existe pas d'autorité tierce capable de rendre la justice que l'état de nature, même s'il contribue à définir les droits et devoirs naturels hypothétiques de l'homme, risque toujours de basculer en un état de guerre généralisée. Or, dans la dystopie du bon sauvage, l'absence du juge n'est jamais citée parmi les facteurs expliquant que la communauté originaire reste en définitive dysfonctionnelle. Et dans l'état de nature de type hobbesien, l'institution judiciaire n'est perçue ni comme un des enjeux ayant mené à la destruction de la civilisation, ni comme un des facteurs permettant sa reconstruction.

§14 Le récit post-apocalyptique prend souvent la forme d'un conte moral. Ainsi, le film *The Road*<sup>72</sup> narre avant tout une chronique familiale qui voit un père protéger à tout prix son fils dans le contexte d'une société post-apocalyptique. À l'instar

d'autres films du même genre, *The Road* met en scène le stoïcisme d'un héros individuel prêt à tout pour sauver ce qui lui reste de famille. Notre monde détruit par ce qui semble avoir été un immense incendie, le retour à l'état de nature est à la fois la cause des misères et de la grandeur de l'homme. La disparition de la loi, d'un « commun juge »<sup>73</sup> laisse ici le père de *The Road* seul face à sa conscience. Tentant de protéger son fils et ses maigres biens dans un monde dévasté, le personnage principal est amené aux pires extrémités pour assurer la survie de son fils mais tâche de rester digne et attentif à son prochain. Les derniers mots qu'il adresse, mourant, à son fils ont d'ailleurs des accents lockéens : la préservation de soi est indissociable du maintien de son humanité.

§15 Quand il n'est pas un conte moral, le récit post-apocalyptique met en scène la fragilité ou le caractère dérisoire des institutions politiques. De la saga *Mad Max* à la série *The Walking Dead*, l'effondrement du contrat social se manifeste avant tout par la disparition des leviers de la souveraineté : la police, l'armée, les services publics, l'État de manière générale<sup>74</sup>. L'image qui inaugure la série *Mad Max*, soit la première du premier film<sup>75</sup>, est celle d'un palais de justice en ruine et ce n'est pas un hasard. Dans cette saga, « l'affrontement entre les grandes puissances a engendré un état de tension permanent où la survie devient l'unique préoccupation. Conséquence de la violence régie par le seul instinct d'une humanité perdue au sein d'une civilisation agonisante, le retour à la barbarie devient la perspective de l'avenir »<sup>76</sup>. Et dans un monde sans justice, un édifice comme le palais lui étant consacré n'a plus sa place : il est d'ailleurs, dans le film, et de façon très suggestive, transformé en un garage foutraque où les héros viennent réparer leur véhicule...

§16 Dans la série *The Walking Dead*, l'épisode 11 de la saison 2 (2011-2012), intitulé *Judge, Jury, Executioner*, comprend ainsi une scène de « procès », au cours de laquelle les personnages principaux débattent du sort d'un homme qui s'est introduit sur leur territoire et qui fait manifestement partie d'un autre groupe d'humains. Toutefois, les apparences sont trompeuses. La communauté se réunit en jury, mais sa délibération représente moins un jugement qu'un acte d'auto-institution. En effet, l'homme n'a commis aucun crime, sinon celui d'avoir voulu rentrer en contact avec la communauté des personnages. L'enjeu réel de la discussion est de savoir si « l'accusé » doit être considéré ou non comme un ennemi du groupe et si les règles d'entraide qui sont valables au clan s'appliquent aussi aux autres êtres humains. La délibération ne porte donc pas sur le respect de la loi, mais sur les bases éthiques fondant la communauté et permettant d'en identifier les membres. C'est précisément parce qu'il est conscient que la discussion porte sur ce point fondamental que le personnage principal de la série, Dale, exhorte ses camarades à épargner le prisonnier.

§17 Comme nous l'avons déjà évoqué, certains films mettent côte à côte un contexte post-apocalyptique dévasté et une micro-société plus ou moins

fonctionnelle. Le rétablissement de l'institution judiciaire n'est, toutefois, jamais présenté comme pouvant permettre la restauration de la civilisation. Œuvre hybride préfigurant l'esthétique punk<sup>77</sup>, *A Boy and His Dog*<sup>78</sup> nous présente une part de l'humanité errant sur la surface d'une terre devenue désertique tandis que la part restante, extrêmement réduite, s'est réfugiée dans des complexes souterrains reproduisant, de façon caricaturale, les caractéristiques de l'Amérique conservatrice. La loi commune y est réglée par une sorte de juge clownesque (à l'instar des habitants de ce monde sous-terrain, tous grimés de façon grotesque) mais le tribunal dont il s'agit est surtout une église, l'institution judiciaire étant au seul service de l'ordre et de la cohésion sociale de la communauté.

§18 Tel est également le cas de la récente saga *The Maze Runner*<sup>79</sup> ou du moyen métrage *Judge Minty*<sup>80</sup>, inspiré du comics britannique *Judge Dredd*<sup>81</sup>. Contrairement aux deux autres adaptations hollywoodiennes de *Judge Dredd*<sup>81</sup>, *Judge Minty* se déroule presque exclusivement dans la partie détruite de l'univers présenté. Il s'agit d'un rare exemple de représentation de l'état de nature dans lequel le personnage principal est appelé « juge ». On y suit les pérégrinations hébétées du juge Minty, renvoyé à sa retraite dans les terres désolées pour y rétablir l'ordre. Toutefois, le rappel formel et mécanique des prérogatives légales du juge à chaque rencontre hostile s'avère rapidement constituer un ressort comique : errant en uniforme dans des villes dévastées et finissant par achever de sang-froid un jeune bandit à l'agonie, la figure du juge Minty est le porte-voix grotesque d'une loi sans législateur, d'un procès sans garantie judiciaire et, en définitive, d'un juge sans légitimité, puisque sans société.

§19 En conclusion, le juge est en principe absent dans l'état de nature : son intervention relève au mieux du registre de l'absurde. Le procès, rare, constitue d'abord un rite d'inclusion ou d'exclusion de la communauté. Dans tous les cas, la figure du juge ne représente ni un enjeu philosophique ni un ressort scénaristique. Illustrant en ce sens la « théorie double » de l'État de Jellinek<sup>82</sup>, le cinéma dystopique dissocie l'État politique et sociologique de l'État juridique et se désintéresse globalement du second. Le cinéma post-apocalyptique tend soit à défendre un idéal irénique et collectiviste, soit un anarchisme aux relents conservateurs<sup>83</sup>. Le droit, et donc le juge, ne sont pas considérés comme des enjeux autonomes, encore moins prioritaires.

## L'État perfectionné ou l'économie du juge

§20 Bien que la science-fiction se plaise à décrire des sociétés abattues, une large part de la production dystopique s'attache aussi à dépeindre des sociétés hypermodernes, tant au niveau de leur développement technologique et scientifique qu'à celui de leur organisation politique et sociale. La science-fiction ne met plus en scène l'entrée ou la sortie de l'état de nature, mais au contraire l'inauthenticité et la dénaturalisation de la modernité tardive<sup>84</sup> ou de la postmodernité anomique<sup>85</sup>. La science-fiction dystopique fait alors écho, parfois très directement d'ailleurs, à la manière dont la première école de Francfort - et plus largement la théorie critique<sup>86</sup> - envisage la dialectique de la modernité : songeons seulement ici à la dimension potentiellement aliénante de la technique<sup>87</sup>, des médias et de la culture de masse<sup>88</sup>, de la bureaucratie<sup>89</sup> ou de la publicité<sup>90</sup>. Quels que soient les thèmes privilégiés, ces récits dystopiques convergent vers l'idée suivante : dans la société du futur, l'humain risque de se couper de lui-même, pris en tenaille par une organisation autoritaire.

§21 Ces films confirment deux constats présentés en introduction. D'une part, la dystopie n'est que la face sombre de l'utopie. Les sociétés décrites par ces films s'avèrent d'autant plus mortifères qu'elles apparaissent, à première vue, parfaites et harmonieuses. D'autre part, la figure du juge reste largement absente de ces récits, en dépit mais aussi à cause même de la sophistication de la société hypermoderne décrite. Ces films confirment, la plupart du temps implicitement, que l'absence du juge contribue à caractériser la nature totalitaire du régime présenté. Ainsi, « la suppression de la notion même de Droit permet ainsi à la société totalitaire de parvenir véritablement à son objectif : la terreur et l'insécurité juridique qui en découlent obligent l'individu à l'auto-contrôle en intériorisant les inhibitions »<sup>91</sup>. Dans la foulée de *1984*<sup>92</sup> ou du *Meilleur des mondes*, *Equilibrium*<sup>93</sup> fait ainsi basculer son héros dans la rébellion lorsqu'il apprend que les personnes arrêtées par ses soins ne seront désormais plus traduites en justice mais directement emmenées vers le lieu de l'exécution de leur peine.

§22 Au-delà de cet exemple frontal, le volet judiciaire de la dystopie présentée à l'écran épousera deux types de figure : soit celle d'un juge formellement présent à l'écran mais qui n'assume plus aucune fonction judiciaire, soit celle d'un juge absent ou plus exactement remplacé dans le cadre de l'exercice d'une telle fonction.

### Le juge sans jugement

§23 La première de ces figures est bien sûr illustrée par le personnage du juge Dredd, héros des films du même nom<sup>94</sup>. Shérif mutique évoluant dans une société

futuriste et autoritaire, le juge Dredd exerce à lui seul l'ensemble des fonctions judiciaires : l'enquête, l'incrimination, le procès, le jugement et l'exécution de la sentence. Dredd tient à la fois le plateau de la justice et le glaive du punisseur. Toutefois, le ressort narratif et (involontairement ?) comique du film de 1995 réside précisément dans le fait que sa fonction sociale supposée, à savoir l'organisation et la résolution du conflit judiciaire, laisse inmanquablement place à un déferlement de violence.

§24 Ainsi, dans une scène particulièrement emblématique qui oppose le héros à un criminel, Dredd respecte formellement le protocole judiciaire, puisqu'il énumère les articles de loi pertinents ainsi que les peines qui y sont associées. Néanmoins, la justice est rendue sans dialogue, sans prise en compte de la singularité du délinquant, sans possibilité d'explication de la part de ce dernier et évidemment sans recours envisageable. À la suite de son syllogisme accéléré, Dredd se contente d'abattre froidement le criminel, l'exécution de celui-ci signifiant le deuil de la contradiction et de la fonction d'arbitre neutre que joue le juge dans le libéralisme politique. Dredd est un juge qui fait disparaître le pouvoir judiciaire, dissolvant celui-ci dans une description quasi-schmittienne du droit et de l'État<sup>95</sup> : l'exercice légitime de la violence étatique se superpose au mouvement physique de son soldat et la loi trouve sa vérité brute dans son application immédiate.

§25 Un autre procès se déroule également dans le *Judge Dredd* de 1995 : accusé injustement d'un crime qu'il n'a pas commis, Dredd est lui-même traduit en justice et la procédure, cette fois, semble très proche de celle que nous connaissons. Toutefois, les principes de la contradiction sont présentés comme un facteur d'arbitraire. La culpabilité de Dredd semble confirmée par une preuve génétique mais notre héros - comme le spectateur - sait qu'il est de bonne foi. Il s'écrie « Je ne peux violer la loi, je suis la loi (...) Vous devez me croire ! » afin de contester la preuve fondant sa culpabilité, semblant estimer ce faisant que son statut garantit son innocence et qu'une profession de foi de sa part suffit à l'innocenter. À sa décharge, le film fait tout pour conforter sa conception particulière de l'État de droit : la plaidoirie de sa pourtant talentueuse avocate s'avère inefficace et le débat judiciaire finit par mener ses participants à un verdict erroné. Loin du *comics* britannique originaire des années 70 qui dénonçait les tendances totalitaires du pouvoir de l'État, l'adaptation hollywoodienne de *Dredd* est symptomatique d'un certain *fun fascism*<sup>96</sup> : dessinant un portrait divertissant d'une société autoritaire, le film explique tranquillement qu'une justice brutale mais expéditive vaut finalement mieux, dès lors qu'elle est portée par un homme sincère et vertueux, que d'inutiles débats vaseux qui conduisent à l'honteuse condamnation du héros. Ainsi,

« Dredd projette deux fantasmes concernant le futur du système juridique. La première consiste à penser que le système juridique contemporain, fait de droits, de juristes et de procédure est inadéquat en vue de gérer l'augmentation

du crime et de la violence. Le second est qu'un système plus automatisé de prise de décision immédiate et technologique serait bien plus efficace »<sup>97</sup>.

§26 Contrepoint à *Judge Dredd*, *Starship Troopers*<sup>98</sup> souligne *a contrario* les dangers de la justice d'État. Parfois mal compris à sa sortie, *Starship Troopers* réinvestit le genre dystopique à travers une relecture ironique de l'histoire de la création des États-Unis<sup>99</sup>. Parsemant le récit de fausses annonces télévisées, Paul Verhoeven démonte les ressorts schmittiens d'un certain cinéma hollywoodien prompt à célébrer le bellicisme étatsunien<sup>100</sup>, à pervertir le républicanisme civique en fascisme larvé ou à célébrer l'alliance esthétique et politique entre le conservatisme moral et les codes de la société du spectacle. À l'occasion de l'insert d'un extrait de journal télévisé, Verhoeven dépeint en deux plans secs ce que la justice deviendrait dans une telle société. Le processus judiciaire est effacé du cadre car seul est annoncé le moment où la sentence sera administrée. Le public, que l'on devine enthousiaste, est invité à assister à la retransmission télévisée de cette mise à mort. Le juge, quant à lui, n'apparaît dans ce spot télévisé que pour déclarer l'accusé coupable. Le troisième volet de la série, *Starship Troopers 3: Marauder*<sup>101</sup>, substitue à l'ironie verhoevienne une charge politique explicite mais bien moins subtile : les opposants à la *United Citizen Federation*, sorte de gouvernement mondial qui mène la guerre contre les extra-terrestres, sont jugés par le public lui-même et exécutés à la chaîne devant les caméras de télévision. Le juge n'est alors plus que le témoin passif d'une justice plébiscitaire.

§27 Enfin, adapté d'une nouvelle de Philip K. Dick, *Minority Report*<sup>102</sup> nous montre plus subtilement que la dystopie ne mène pas forcément au scénario totalitaire. La disparition du procès n'illustre pas nécessairement l'émergence d'un pouvoir fort ou le triomphe de l'arbitraire : au contraire, elle peut répondre à une volonté politique de gestion du risque et s'accompagne à ces fins d'une stratégie de type biopolitique. Le récit se déroule à Washington DC en 2054, dans une société libérale *a priori* semblable à la nôtre mais apparemment débarrassée de toute criminalité. Cette situation s'explique par le programme *Precrime* reposant sur la prédiction du crime avant qu'il ne soit commis : trois êtres, des *precogs*, sont capables de voir l'avenir et d'avertir le héros, un policier interprété par Tom Cruise, qui peut ainsi intervenir et neutraliser le criminel avant qu'il ne passe à l'acte. Dans *Minority Report*, le futur criminel arrêté n'est pas jugé mais immédiatement condamné à revivre éternellement le crime qu'il s'apprêtait à commettre. Dans ce cadre, les juges sont présents, même fugacement, et sont d'ailleurs les seuls acteurs judiciaires à apparaître dans le film. Toutefois, leur rôle est purement formel. D'une part, ils se limitent à autoriser le héros à intervenir après qu'il ait présenté aux juges les visions des *precogs* pour justifier son intervention. D'autre part, l'administration de la justice n'a pas pour fonction de

poursuivre et punir un coupable, mais de réguler en amont la survenance possible du crime : l'absence du ministère public ou de la défense est logique, puisqu'il n'y a pas de procès à proprement parler. La fonction de juger s'efface devant l'action de la police et l'action de la police devient essentiellement une activité de surveillance, de renseignement et de limitation du risque qui en retour pèse sur le comportement individuel. Au final, le système prédictif révèle ses limites et s'avère manipulé par son inventeur.

§28 Illustrant la tension entre utopie et dystopie, le film illustre un ressort classique du récit dystopique : celui de « la découverte par le personnage principal de la sombre réalité qui se dissimule derrière une harmonie, une justice, une prospérité apparentes »<sup>103</sup>. Par rapport au processus judiciaire, *Minority Report* montre non seulement que le doute est possible ou souhaitable<sup>104</sup> mais qu'il est inévitable et que c'est parce qu'il est inévitable que la tenue d'un procès est essentielle. Les dispositifs visuels mis en place afin d'anticiper les crimes – on se souvient ainsi du fameux écran tactile destiné à rassembler les images issues des songes des *precogs* – s'avèrent des chausse-trappes précisément parce qu'ils constituent des outils de traitement de l'information extrêmement sophistiqués. Une même image peut être issue de situations différentes : dans le film, la silhouette d'un homme semblant être le témoin du crime s'avère finalement une simple publicité murale. En outre, les mêmes images peuvent mener à des interprétations différentes même si elles montrent une même réalité : l'homme assassiné dans les visions des *precogs* n'est pas un kidnappeur mais un criminel ayant accepté de mourir par contrat et ce n'est pas Anderton, le héros, qui le tue mais un policier. Les *precogs* ne sont pas les transmetteurs passifs d'une réalité toujours déjà destinée à advenir ; ils sont les auteurs et interprètes de différents scénarios criminels. Comme le souligne l'un des personnages, « la faille est toujours humaine ». Et c'est précisément la raison pour laquelle même les images les plus fiables et les plus concordantes des *precogs* peuvent mener à des verdicts divergents – ou ce que le récit appelle lui-même un « rapport minoritaire »<sup>105</sup>.

§29 *Minority Report* nous rappelle que la fonction du procès n'est pas de supprimer le doute mais de traiter l'incertitude de manière impartiale. Cette impartialité est double et repose sur le traitement impartial, d'une part, des arguments soumis à la justice, d'autre part des parties au procès. Or, le programme *Precrime* substitue à l'exigence de motivation un fantasme de vérisme juridique. Par ailleurs, il passe d'une logique d'une garantie des droits à une logique de gestion des risques. *Precrime* ne vise pas à rendre la justice mais à défendre la société contre elle-même et supprimer si possible toute forme de dangerosité humaine. La sécurité juridique désigne l'idée selon laquelle une décision ou un jugement ne peut être pris qu'en vertu d'une règle procédant directement ou indirectement d'une norme générale et abstraite : elle vise à protéger les droits fondamentaux et libertés individuelles. La sécurité politique – qu'elle soit nationale, sociétale... ou sociale – a trait à « la capacité d'une société à

persister dans ses caractéristiques essentielles face aux conditions changeantes et face à des menaces probables ou réelles »<sup>106</sup>. Dans ce cadre, la prévention du crime vise moins, dans *Minority Report*, à faire respecter la justice qu'à établir une société sereine et stable. Le rôle du juge n'est pas seulement dérisoire parce que le processus judiciaire lui échappe. Le juge est secondaire précisément parce que son intervention prend place dans un processus qui n'a plus rien de judiciaire.

§30 En synthèse, la figure du juge sans jugement peut mettre en scène et dénoncer la discipline totalitaire : le droit est présenté comme un outil au service d'un Léviathan simultanément juge, législateur et policier. Mais elle peut aussi dénoncer les dérives de sociétés obnubilées par le risque, risque envisagé non pas dans une perspective socioconstructiviste - le risque est un construit social - mais bien appréhendé de façon positiviste - le risque existe en tant que tel et il nous appartient de le gérer<sup>107</sup>. La figure du juge peut parfois subsister formellement. Elle peut même occuper une fonction légitimante plus ou moins symbolique. Toutefois, il s'agit d'un juge étêté, manchot et habituellement aveugle. Le procès disparaît au profit d'un processus de gestion sociale aux mains du pouvoir exécutif.

## Le jugement sans juge

§31 La deuxième figure reprend en partie les arguments normatifs de *Minority Report*, tout en inversant son thème narratif : elle met en scène des situations où la fonction de juger est présente, voire omniprésente, mais où le juge lui-même est absent du processus judiciaire. Les films concernés dénoncent pour l'essentiel le caractère arbitraire ou inhumain d'un procès tenu sans prendre en compte les circonstances de la cause ou les considérations de type éthique à même de trancher les cas les plus difficiles.

§32 Cet arbitraire découle souvent de l'effacement de la puissance publique, que l'exercice de celle-ci soit confisquée par un régime mystique et théocratique<sup>108</sup> ou, thème récurrent dans le cinéma dystopique, détournée au profit d'une compagnie privée<sup>109</sup>. Dans tous ces films, le secteur privé s'embarrasse rarement de procédures coûteuses et chronophages. Pour être profitable et effective, la justice privée doit être de préférence expéditive. La pacification de la communauté doit avant tout permettre de renforcer et légitimer « le pouvoir d'une élite sur une population réduite en esclavage »<sup>110</sup>.

§33 La disparition du juge peut aussi faire écho à la disparition de la dimension subjective du jugement, au profit d'une justice enfin rationnelle ou scientifique. Le rêve d'une société fonctionnant à l'encan des lois de la nature et où les règles de la science ou de la logique se substitueraient à la règle de droit fait partie des utopies de la modernité<sup>111</sup>. Qu'il s'agisse de le constater ou de le déplorer, de larges pans de la théorie juridique soulignent quant à elles à quel point les émotions, les

intérêts, les *habitus* ou l'arrière-plan idéologique du juge influencent l'administration de la justice. Dans ce cadre, quels seraient les contours de cette justice enfin rationnelle ? Mais quel serait aussi le prix à payer de la substitution du juge par une procédure automatisée ou par un ordinateur ? Alors que l'hétéronomie dans laquelle se tient la communauté primitive se traduit par une obéissance collective à une loi de type magique ou chamanique, l'hétéronomie dans laquelle se tient la communauté dénaturalisée se caractérise quant à elle par une soumission de type technique ou technocratique. Dans le récent *The Lobster*<sup>112</sup>, les sujets coupables de ne pas avoir trouvé l'âme sœur dans des délais impartis sont automatiquement transformés en animaux. L'étrangeté comique du film repose en l'occurrence sur l'acceptation quasi-générale de ce dispositif de la part des personnes qui en font l'objet : le sujet de droit ne peut pas se soustraire aux technologies d'administration de la justice et il est censé se fier à la vérité qu'elles produisent.

§34 *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*<sup>113</sup>, film d'un Jean-Luc Godard « qui ne croit pas au progrès »<sup>114</sup>, se déroule dans une société uniforme et technocratisée ayant banni le libre arbitre et la créativité et où, pour reprendre le philosophe Saint-Simon (1760-1825), l'administration des choses s'est substituée au gouvernement des peuples. La ville est dirigée par un super ordinateur, Alpha60, qui gère l'ensemble de la vie de ses sujets, assume les tâches trop complexes pour les humains et définit notamment la langue qu'ils utilisent et dont est banni tout terme susceptible de révéler ou de susciter une émotion. La vie y suit son cours morne, jusqu'au jour où un grain de sable, à savoir un détective privé venu enquêter sur la disparition de l'un de ses confrères, vient bouleverser la machine *a priori* implacable du pouvoir. Attirant rapidement l'attention en raison de ses activités secrètes, ce détective, Lemmy Caution, est d'abord interrogé par Alpha 60, puis traduit en justice et condamné à la suite d'un dialogue aussi étrange que révélateur :

- Alpha60 : « Ceux qui ne sont pas nés ne pleurent pas et n'ont pas de regrets. Il est donc logique de vous condamner à mort ».
- Lemmy : « Allez-vous faire foutre avec votre logique ».
- Alpha60 : « Mon jugement est juste et je travaille pour le bien universel ».
- Lemmy : « Si vous projetez de nous expulser avec les autres galaxies, vous n'y arriverez pas ».
- Alpha60 : « Vous ne sortirez pas d'ici vivant. La porte est bloquée ».
- Lemmy : « On va bien voir... ».

§35 La porte s'avérant ouverte, Lemmy peut donc s'enfuir, tuer les techniciens en charge d'Alpha60, puis neutraliser l'ordinateur en lui posant une énigme poétique que ces circuits sont incapables de résoudre. Alpha60 fonctionne donc de manière aussi logique qu'absurde. Ses raisonnements semblent implacables mais sont incompréhensibles et pour cause : l'ordinateur n'est conscient que de l'information qui lui parvient, non du monde qui l'entoure. Comme le rappelle fameusement le philosophe Hilary Putnam<sup>115</sup>, un ordinateur ne peut réfléchir que s'il est conscient de lui-même, il ne peut être conscient de lui-même que s'il est conscient du monde, mais il ne peut être conscient du monde sans être conscient du fait que ce monde existe par devers lui. C'est précisément parce que le juge humain est conscient d'être un être limité qu'il peut engager un jugement réflexif. Et c'est parce que l'information qui parvient à l'ordinateur n'est rien d'autre qu'une information – à savoir une suite de signes codifiés – que l'ordinateur est incapable de juger tant dans le sens général du terme que sous son acception judiciaire. Pour paraphraser la question de Philip K. Dick dont la nouvelle inspirera *Blade Runner*, jamais un ordinateur ne rêva de moutons électriques une fois la nuit tombée. Un jugement purement logique est le contraire d'un jugement.

§36 La société décrite dans *THX 1138*<sup>116</sup> est quant à elle une société souterraine « surdéveloppée »<sup>117</sup> où les individus sont numérotés et assignés à des tâches techniques bien précises. Troupeau docile et productif, les membres de la communauté doivent en permanence prendre des drogues annihilant leur libre-arbitre et leurs sentiments : les relations sexuelles sont d'ailleurs proscrites dans le complexe souterrain. Or, le héros, THX 1138, provoque un accident dans l'usine où il travaille à cause d'une prise de drogue mal dosée et se rend plus tard coupable de copulation. Il est donc traduit en justice dans une scène particulièrement confuse, marquée par un « verbalisme débridé »<sup>118</sup> :

- Voix impersonnelle et robotisée : « Sujet 1138 THX est coupable. Diagnostic : déséquilibre chimique » [suivi d'une énumération de chiffres incompréhensibles]. « Infraction aux lois thérapeutiques, perversion et transgression sexuelles ».

- Accusation : « À détruire immédiatement [suivi d'une phrase incompréhensible et comprenant vraisemblablement les chiffres précités]. Déséquilibre chimique incurable, le rendant asocial ».

- Défense : « Refusé ! Refusé ! Destruction inutile et non méritée. Épargnons-le ».

- Accusation : « A permis l'existence d'érotisme... ».

- Défense : « Absurde ! Que fait l'accusation ? Le dossier de l'accusé... [brouhaha] ».
- Accusation : « Si on veut se débarrasser de ces scories.... ».
- Défense : « Ce n'est pas une question de race ».
- Accusation (interrompant) : « ... Il doit être détruit. Nous devons exterminer de tels instables. L'économie ne doit pas ramener à des survivances religieuses ».
- Voix impersonnelle : « Les Masses l'emportent. L'accusé ne sera pas détruit. Audience levée ».

§37 Indice immédiat d'une justice fonctionnant à la renverse, la scène de jugement débute par la déclaration de culpabilité. La scène vise à créer la confusion : tous les acteurs y portant les mêmes habits et cheveux coupés, le spectateur ne parvient pas à clairement identifier qui est le juge, l'avocat, l'accusé ou le procureur. Ceux-ci se répondent dans un vacarme dont l'accusé finit par se désintéresser. Les perspectives visuelles se superposent sans cesse. Le jugement est prononcé sous la forme d'un écran informatique et le héros mené dans une prison étrange, sans cellule, gardien ou barreau.

§38 *THX 1138* et *Alphaville* critiquent tous deux la standardisation bifide de l'hypermodernité, qu'il s'agisse de la colonisation du monde vécu par la technique et la logique scientifique ou de la manipulation de la société par la propagande et les plaisirs de masse. Superposant de manière cauchemardesque les programmes respectifs du positivisme juridique, du positivisme logique et du positivisme scientifique<sup>119</sup>, les films concernés dépeignent un monde où la justice est régie comme un protocole scientifique et appliquée en vertu de stricts syllogismes. L'absence du juge ou son remplacement par une machine est le symptôme d'une société qui ne connaît plus ni le pluralisme social, ni l'exigence délibérative qu'il implique.

§39 À rebours, l'effacement de la fonction de juger met en relief le rôle déterminant que le pouvoir judiciaire doit jouer dans une société libérale. Le fonctionnement du pouvoir judiciaire est souvent critiqué pour sa dimension subjective ou idéologique. Or, ces films rappellent que cette dimension subjective est doublement centrale. D'une part, il est impossible de la supprimer. Pour reprendre les mots de Kant, le jugement judiciaire n'est jamais simplement un jugement déterminant, à savoir le processus par lequel un sujet applique une loi donnée à l'avance à un cas particulier. Il s'agit d'un jugement réfléchissant,

à savoir le processus par lequel le sujet s'assigne de nouvelles règles par l'expérience<sup>120</sup>. Juger d'un cas désigne l'opération par laquelle l'imagination humaine se présente et se représente une réalité. Par conséquent, jamais la vérité judiciaire ne pourra correspondre à une vérité logique et jamais cette vérité logique ne suffira à constituer une vérité judiciaire. D'autre part, cette dimension subjective nécessite que le jugement soit encadré par des institutions légitimes. Comme Kelsen le souligne dans sa *Théorie générale des normes*, la norme se conçoit à la fois comme la signification d'un acte de volonté et comme une prescription adressée au comportement d'autrui<sup>121</sup>. Or, les conduites subjectives et les dynamiques collectives ne sont pas seulement des faits sociaux à encadrer ou réprimer mais une dimension nécessaire de notre agir moral et politique. L'interprétation et la justification de la norme pouvant faire l'objet d'évaluations contradictoires, l'existence d'un juge autonome vis-à-vis du pouvoir politique et, réciproquement, d'un pouvoir politique autonome de la fonction de juger, est donc fondamentale dans le cadre d'une société pluraliste.

§40 À cet égard, il convient de noter que la résolution du récit passe rarement – mis à part dans *Minority Report* – par une réforme ou un renversement du système judiciaire dysfonctionnel. La fuite ou la survie des héros ne requière pas d'abattre le pouvoir. La réforme de la figure du juge n'est jamais la clé de voute d'un agenda réformateur ou révolutionnaire. À l'issue du film, THX 1138 s'enfuit du monde clos qu'il laisse intact derrière lui et rejoint, seul, le monde sauvage. Lemmy Caution, quant à lui, n'a provoqué la faillite d'Alpha60 que pour se ménager une fuite paisible avec sa bien-aimée et non pour renverser le pouvoir technocratique assumé par Alpha60. Autrement dit, dans ces films dystopiques, la liberté n'est pas présentée comme une vertu politique mais comme une aspiration morale. Si les dystopies hypermodernes célèbrent en creux les vertus du doute et du pluralisme, c'est toujours à un héros solitaire et déterminé qu'échoit la tâche non pas tant de combattre le système que de le fuir et de retrouver son humanité bridée, généralement sous la forme d'un amour hétérosexuel. Ainsi,

« le protagoniste principal n'est toutefois le plus souvent qu'un faux rebelle : son salut est en effet dans la fuite. Il tente de laisser derrière lui l'oppression par une évasion physique pure et simple (...) Ici, point de révolte à grande échelle entraînant un salut collectif : puisque dans la dystopie, ce sont les structures qui conduisent à l'oppression qui sont dénoncées, le système ne doit ainsi pas être transformé, mais évité »<sup>122</sup>.

## L'État embryonnaire ou le juge accessoire

§41 Si la science-fiction aime imaginer l'homme à l'état de nature ou la société dans sa modernité la plus morbide, elle se plaît autant à décrire le processus par lequel une organisation sociale et politique se reconstruit sur les braises d'une société moribonde<sup>123</sup>. L'État n'existe presque plus ou fait l'objet de tentatives plus ou moins brutales de ré-institution. Une cité tente de renaître dans le désert et le pouvoir frais éclos éprouve sa force et son bien-fondé : « le foyer qui éclaire au loin la cité constitue symboliquement les prémices nécessaires à un nouveau départ »<sup>124</sup>. Relativement nombreux ces dernières années, ces films et séries articulent leur arc narratif autour de la déréliction de la civilisation ou, au contraire, de la réorganisation de la vie sociale sur les ruines du monde disparu. S'attardant sur le moment charnière entre l'état de nature et l'état civil, ces films pourraient logiquement s'attarder sur la reconstruction plus ou moins cahoteuse de la justice. Néanmoins, leur examen révèle que la figure du juge et la question de l'organisation judiciaire sont très largement évincées du récit : soit la communauté naissante estime avoir d'autres priorités, existentielles et fondatrices, que celle consistant à instituer un appareil judiciaire légitime et performant, soit cette communauté a réussi à mettre en place un système de justice faisant l'économie du juge sans que cette absence n'aboutisse à l'illégitimité de ce système.

### Le juge accessoire

§42 Les récits de destruction ou de reconstruction sociale soulignent souvent à gros traits le manque de vertu ou de sagacité des gouvernants mais rarement le fonctionnement des institutions juridiques. Premièrement, l'effondrement du monde ancien est rarement dû au non-respect de l'État de droit. La civilisation s'écroule par la survenance d'un événement plus ou moins provoqué par l'homme, sa bêtise ou sa violence (catastrophe nucléaire, épidémie bactérienne d'origine militaire, désastre climatique, *etc.*). Le fonctionnement des institutions juridiques n'est, ni mis en cause, ni mis en scène. Deuxièmement, le récit tend à se concentrer sur la responsabilité éthique de l'individu ou du citoyen, sur l'existence de forces plus ou moins transcendantes déterminant le destin de l'humanité et sur la pente tragique ou au contraire les pulsions de survie que rencontre notre société. L'administration de la justice n'est pas considérée comme l'élément fondateur du contrat social.

§43 Dans ce cadre, la figure du juge reste globalement absente des récits de destruction et de reconstruction sociale. Les films post-apocalyptiques tendent à opposer deux formes archétypales du pouvoir : celles des « chefs barbares (...) » le plus souvent intransigeants et parfaitement tyranniques. Ils détiennent tous les pouvoirs, c'est-à-dire qu'ils édictent les règles, veillent à les faire respecter et se

chargent volontiers eux-mêmes de l'exécution des sentences » d'une part, celles des leaders qui incarnent « un projet fondateur (...) Ils ne semblent pas attirés par le pouvoir pour le pouvoir, mais paraissent plutôt se mettre au service du projet commun »<sup>125</sup>. Narrant les tribulations d'un acteur raté se faisant passer pour un facteur afin de trouver un toit auprès des rares communautés humaines survivantes à une catastrophe nucléaire, *The Postman*<sup>126</sup> décrit, par exemple, comment le rétablissement des communications postales entre les agglomérations humaines permet progressivement de retisser les liens de la société civile américaine. « Recevoir une lettre vous fait sentir appartenir à quelque chose de plus grand que vous même » s'écrie ainsi le héros devenu presque malgré lui le symbole de la reconstruction nationale<sup>127</sup>. *The Postman* fait office de « profession de foi dans les valeurs américaines »<sup>128</sup> disparues, alors que son héros se présente dans chaque village rencontré comme le représentant des « États-Unis d'Amérique restaurés ».

§44 Qu'il s'agisse de ce film ou d'autres œuvres évoquées précédemment, l'État embryonnaire ou agonisant doit parer au plus pressé : la survie et la sécurité de ses membres, l'établissement d'une autorité commune, la création ou la préservation d'un esprit de communauté. L'insertion du contrat social, acte politique et discursif, dans un cadre juridique et institutionnel est rarement discutée. Si le respect de la justice naturelle requiert l'instauration d'une loi commune ou d'un Souverain légitime, celle-ci ne semble pas nécessiter d'emblée la création d'un appareil judiciaire indépendant ou l'entretien d'une distinction nette entre la fonction de dirigeant et le rôle de juge. Emblématique à cet égard car toute entière consacrée à la survie d'un groupe en milieu hostile, la série *The Walking Dead*, déjà mobilisée par cette étude, offre plusieurs tentatives de reconstruction sociale, chacune pouvant illustrer un archétype dystopique qu'il s'agisse du mythe du bon sauvage lorsque les héros sont hébergés dans la ferme de Herschel (saison 2/2011-2012) ou du régime totalitaire dirigée par un gouverneur cumulant les pouvoirs (saison 3/2012-2013) et chacune faisant l'impasse sur la figure du juge. La tentative la plus aboutie nous est présentée en saison 5 (2014-2015): la communauté d'Alexandria dirigée par une ancienne parlementaire, Deanna Monroe. Dans le dernier épisode de cette saison, un habitant de la communauté est jugé pour un crime de droit commun (il viole son épouse, puis tue accidentellement le mari de Monroe). Finalement, aucun juge ne sera désigné et aucun procès n'aura lieu : le héros de la série exécutera l'accusé sur ordre de Monroe. Et malgré le malaise suscité par la violence de la scène, aucun protagoniste ne semble estimer que cette procédure est illégitime.

§45 Enfin, lorsque le juge fait parfois une apparition fugace dans le récit, il s'agit avant tout d'un témoignage ironique. Le juge est la trace spectrale du monde qui fut (repensons à cette image de palais de justice dévasté qui inaugure la saga *Mad Max*) ou la caricature d'une fonction encore à l'état d'ébauche ou complètement incongrue en l'absence de société organisée (le pseudo-juge dans *A Boy and his*

*Dog* ou l'erratique *Judge Minty*). Son absence comme sa présence ne constituent ni les causes de la catastrophe possible, ni le fondement de la société à venir ; le juge n'est pas le sujet de la conversation qu'engage la science-fiction avec son public.

## La justice sans juge

§46 La saga *Mad Max* se révèle toutefois singulière à cet égard et offre une variante plus créative que l'économie souvent brutale du juge. Le premier *Mad Max* nous montre une société en déréliction, dont les palais de justice en ruine sont transformés en garages : si le juge fait une courte incursion dans le récit, il est bavard, inutile et fait libérer le coupable. « Western moribond »<sup>129</sup> aux teintes hobbesiennes, le deuxième épisode de la série<sup>130</sup> voit s'opposer deux groupes retranchés et où la loi du plus fort est la seule effective. Enfin, explicite dans son message social et entièrement bâti autour du thème de la reconstruction politique<sup>131</sup>, le troisième volet<sup>132</sup> consacre un long passage à l'administration de la justice. Contrairement à la plupart des films post-apocalyptiques précités, l'effacement de la figure du juge contribue cette fois directement à la portée critique du film, même si elle souligne que sa fonction est en définitive ancillaire dans l'établissement du contrat social.

§47 *Mad Max beyond Thunderdome* voit Max arriver dans la ville de Bartertown, dont la devise est « Aider à construire de meilleurs lendemains », afin de récupérer les biens dont il s'est fait dépouiller. Bartertown est, comme son nom l'indique, entièrement gouvernée par l'échange : la ville tire la plupart de ses ressources de la production de méthane à base de lisier de porc qui se déroule dans un complexe souterrain dirigé par *Master Blaster*, monstre bifide composé d'un colosse débile (*Blaster*) et d'un avorton (*Master*) lui servant de cerveau. Les vices et intérêts privés faisant le bien public, la stabilité de Bartertown tient à sa capacité à créer un lieu de commerce pour les individus qui s'y rendent. Bartertown est une société politique à part entière : des règles collectives assurent la circulation plus ou moins paisible des personnes et des biens et la question de la survie y cède la place à celle du pouvoir et de sa justification. La ville fut créée et reste gouvernée par *Entity*, interprétée par Tina Turner, auprès de qui Max se rend afin que justice lui soit rendue. Celle-ci lui explique qu'il ne retrouvera ses biens et ses chameaux que s'il parvient à tuer *Master Blaster*, le détenteur du pouvoir économique de la ville mais aussi des biens de Max.

§48 Afin d'éviter la justice privée, les conflits sont réglés par une lutte à mort dans une arène, le Dôme du Tonnerre (*Thunderdome*). Ils sont également régis par une règle unique, explicitement décrite comme une loi : « Deux hommes entrent, un homme sort ». Rappelant de loin en loin la justice ordalique, le combat est donc encadré par un système juridique<sup>133</sup>. Le « procès » obéit à des règles définies, même si leur teneur est primaire. Il prend place dans un espace physique strictement délimité, même si tous les coups y sont permis. Il trace une frontière le

non-droit et le droit, l'exercice de la force et l'administration de la justice. Enfin, il est animé par le personnage appelé *Dr Dealgood* (littéralement, Dr Bon accord) qui est une sorte d'arbitre, à la fois gourou, conteur et marionnette. Si l'arbitre du combat n'est donc pas un juge, il se présente toutefois comme la bouche de la loi et comme son héraut auprès des habitants de la ville. La sorte de mercuriale qu'il prononce devant la foule réunie est assez emblématique de l'inscription de cette justice dans un récit fondateur :

- « Oyez, oyez. Voici la vérité : les disputes conduisent au meurtre, et le meurtre à la guerre. Et la guerre a bien failli nous coûter la vie. Nous sommes esquinés, obsédés par la Pluie de Feu. Mais la mort des autres nous a appris. Bartertown a appris. À présent, quand les hommes se battent, c'est ici. Et c'est ici que ça se termine. "Deux hommes entrent, un seul sort" [la foule reprend en chœur la règle] ».

§49 Refusant d'achever son adversaire à l'issue du combat, Max enfreint cependant le règlement et subit alors un second jugement qui répond lui à une seconde règle rappelée par Entity qui calme la foule irritée par l'attitude de Max :

- « Qu'est-ce qui vous prend ? Je ne connais pas la Loi ? C'est moi qui l'ai rédigée ! Oui, cet homme a violé la Loi [désignant Max]. Nous avons un accord. Et la Loi dit : « viole l'accord, affronte la Roue » [et la foule de reprendre en chœur cette seconde règle] ».

§50 La sanction pour avoir enfreint le « deux hommes entrent, un homme sort » est fixée au hasard, en tournant une roue dont l'arrêt détermine la peine ou acte d'acquittement. L'administration de la justice est, à première vue, présentée comme grotesque et arbitraire, le condamné pouvant à quelques centimètres près passer du goulag à la liberté. Toutefois, elle s'intègre à nouveau dans un système juridique en bonne et due forme. La règle est générale et abstraite. Les parties au conflit sont censées s'y soumettre, qu'il s'agisse de Max ou d'Entity.

§51 Ces deux scènes de « jugement » sont si centrales dans *Mad Max Beyond Thunderdome* qu'elles donnent son titre au film. Elles en exposent les enjeux. Elles orientent le parcours du personnage principal. Elles présentent, ce faisant, trois pistes d'analyse sur les rapports entre droit, justice et politique.

§52 Tout d'abord, elles rappellent par la négative que l'administration de la justice

ne répond pas seulement à un principe de légalité et d'impartialité mais aussi à une exigence de cohérence et de rationalité. Le Dôme et la Roue appliquent la même règle à tous. Ils ne visent pas pour autant à établir la justice. La procédure ne vise ni à condamner une conduite, ni à déterminer un coupable. Elle ne confronte pas une règle à un cas. Elle ne constitue pas un procès ni même un jugement au sens propre : la loi consiste paradoxalement à laisser à la force ou au sort le soin de déterminer les peines. La parole de Dr Dealgood tient à la fois de la liturgie et du show télévisé. Elle est sans équivoque, sans interprétation possible, sans confrontation des témoignages et des circonstances, sans délibération et sans motivation. Le prêche fait revivre le don fondateur des tables de la loi. La foule hurlante répète mécaniquement les deux seules règles régissant le procès. Les combattants luttent en silence, sans s'adresser le moindre mot. Enfin, la roue rend son jugement de manière équanime mais aveugle, le hasard se substituant au triomphe de la force. La liturgie du Dôme devait canaliser la violence sociale dans l'acceptation d'une loi commune, mais l'irruption têtue de Max en brise le charme magique comme l'apparence d'équité : c'est en définitive l'application aveugle d'une loi fixe et unique qui ballote le destin des personnages.

§53 Toutefois, ces deux scènes rappellent que le fondement de nos institutions est bien politique et non juridique. Aux yeux des réalisateurs, une loi sans juge vaut malgré tout mieux qu'un juge sans loi. Certes, il n'existe pas d'État sans droit : ce qui différencie Entity d'un simple chef de bande réside précisément dans son ambition d'organiser la cité, d'en écrire les lois mais aussi d'accepter de s'y plier. Toutefois, *Mad Max Beyond Thunderdome* montre aussi qu'il n'y a pas davantage de droit sans institution politique. La chanson titre du film, évidemment interprétée par Tina Turner, est explicite à cet égard : *We don't need another hero*. L'humanité n'a pas besoin d'un héros vertueux serait-il un juge sagace<sup>134</sup>. Comme le Dr Dealgood le déclame lui-même à l'entrée du Dôme, les hommes forment une communauté et cette communauté accepte de déposer les armes au profit d'une loi commune et d'un Souverain unique. L'administration de la justice à Bartertown peut être brutale ou aveugle, au moins empêche-t-elle la guerre de tous contre tous. Réceptacle et catalyseur politique des violences, des envies, des défiances de chacun, le personnage d'Entity est intéressant à cet égard. Si elle n'est ni juste ni vertueuse - elle instrumentalise Max dans la lutte qui l'oppose à Master Blaster -, Entity incarne par son nom même la forme abstraite du Léviathan. Faire tuer Master Blaster ne revient pour elle qu'à unifier l'exercice du pouvoir alors séparé entre le politique et l'économique. Et après l'avoir enfin capturé à la fin du film, tuer Max ne présente par contre, pour Entity comme pour le scénario, aucun intérêt. Entity exerce et organise la violence institutionnelle, non l'assouvissement de la vengeance privée : son face à face final avec Max oppose une souveraine dépouillée de son pouvoir à un individu en fuite, seul et pauvre, renonçant à toute responsabilité morale et politique. Dans ce cadre, *Mad Max Beyond Thunderdome* renonce habilement au manichéisme en nous présentant deux perspectives *a priori* moralement équivalentes : Entity veut assurer la paix sociale, quitte à imposer son

joug à Bartertown ; Max poursuit la justice même si cela conduit à mettre Bartertown en pièces.

§54 Enfin, et troisièmement, le film entend démontrer que la présence ou l'absence du juge reste en définitive accessoire pour définir la justice. D'une part, le film rappelle que le concept de justice ne désigne pas d'abord un rapport au droit mais à la distribution des biens et ressources sociaux. Les règles sociales ou naturelles présidant à la répartition des libertés de base, des positions sociales et des biens économiques préexistent aux droits et obligations qui sont censés en découler. Si les deux scènes de jugement ici analysées nous rappellent qu'un jugement sans juge échappe rarement à la loi du plus fort ou du hasard, la présence hypothétique d'un juge ne suffirait pas pour autant à assurer la justice. Si les règles de la cité traduisent, instituent et légitiment un régime politique injuste, elles resteront injustes même si elles sont appliquées correctement : en l'occurrence, Bartertown est une ville où seule la détentrice du pouvoir politique, Entity, et le détenteur de l'outil de production, Master Blaster, disposent des moyens de développer un capital. Bartertown est un régime injuste parce que son organisation économique crée et alimente des rapports de domination bien davantage que parce que son appareil judiciaire est arbitraire. À cet égard, le récit ne se résout ni par un acte de vengeance, ni par un règlement de compte, encore moins par un procès final. C'est en dérochant la locomotive grâce à laquelle le méthane est produit dans les entrailles de la ville que Max provoque figurativement la révolte du bas peuple sur le haut peuple, à priver Entity de sa mainmise sur la ville et à s'enfuir, avec Master Blaster et les enfants de Bartertown. C'est donc, littéralement, par l'exhumation puis le renversement des causes matérielles de la domination qu'est préservée la promesse d'une société plus fraternelle. D'autre part, le juge ne se présente jamais comme l'élément médiateur permettant la circulation de la parole collective et donc le questionnement sur la nature de la justice. La justice ne devient un enjeu éthique ou politique que si la position sociale des uns et des autres est susceptible de faire l'objet d'un désaccord. La réflexion sur la justice nécessite que ce désaccord puisse être rendu public et débattu. Or, la figure du juge n'apparaît jamais déterminante à cet égard. Qu'il s'agisse des deuxième et troisième volets de la série ou du plus récent<sup>135</sup>, le personnage de Max occupe par lui-même la fonction du tiers médiateur à la loi. Errant jusqu'à Bartertown, échouant épuisé dans une communauté juvénile (*Mad Max Beyond Thunderdome*), fuyant la Citadelle avant de retourner la conquérir (*Fury Road*), Max joue à son corps défendant un rôle de passeur. En termes scénaristiques, il représente un objet transitionnel permettant le surgissement de l'altérité dans la communauté politique, plongeant celle-ci dans le monde et brisant le mode d'hétéronomie dans laquelle elle se tient. Sans en être forcément conscient, Max fait sortir la société de la religion. Il est le réel qui résiste, l'individu qui s'oppose, le tiers contaminant la logique tribale (*Mad Max II: The Road Warrior*), la loi liturgique (*Mad Max Beyond Thunderdome*) ou la société patriarcale (*Mad Max: Fury Road*). Le juge n'est au final pas nécessaire à la justice car le mutisme même de Max libère la

parole d'autrui.

## Conclusions

§55 L'effacement de la figure du juge mène à deux types d'interprétation, à première lecture contradictoires. D'une part, l'absence du juge peut présenter une fonction critique voire dénonciatrice. Qu'il s'agisse de dénoncer les vertiges du totalitarisme ou le fantasme d'une justice automatisée, elle constitue un marqueur explicite de la dystopie. D'autre part, l'absence du juge peut, plus simplement, découler du fait qu'il ne lui est prêté aucun intérêt scénaristique et, sans doute, aucune vertu politique *a priori*. Dans l'un ou l'autre cas, l'absence du juge est toutefois révélatrice du rapport complexe que la science-fiction entretient avec le libéralisme politique. Si la science-fiction est classiquement considérée comme un genre tourné vers le progrès et la transformation du monde et dont la philosophie politique est essentiellement libérale<sup>136</sup>, elle critique avec virulence les excès de la technique, de la science, du marché ou de la société de consommation. Toutefois, quelle que soit sa capacité à inventer des mondes imaginaires ou à transformer les découvertes les plus improbables en scénarios vraisemblables, la science-fiction ne parvient pas à penser ce que serait l'au-delà utopique du libéralisme.

§56 Premièrement, les films évoqués plus haut ne présentent jamais le libéralisme politique comme un problème. Les crises qui y sont décrites proviennent d'une force irrésistible, d'actes d'individus isolés, de l'émergence insidieuse d'un régime totalitaire ou des dérives monopolistiques du capitalisme. Toutefois, la science-fiction ne réfléchit jamais les conditions qui, au sein du champ de la pensée politique libérale, permettent à ces phénomènes d'éclorre et de triompher. La science-fiction dystopique ne critique pas directement les rapports entre le libéralisme, la logique d'accumulation du capital et le fabrique du monde vécu par le capitalisme. La catastrophe est toujours une dérive du libéralisme capitaliste, elle ne lui est pas consubstantielle. Elle est causée par l'avidité et l'immoralité de certains acteurs capitalistes, non par le capitalisme lui-même. Et le triomphe du capitalisme est facilité par la corruption ou la médiocrité des officiers de l'État, non par le fonctionnement intrinsèque des institutions libérales. Par conséquent, la fonction de juger ne devient un thème à part entière du récit que lorsqu'elle figure l'autre maléfique du libéralisme : quand la machine triomphe de l'homme, que l'entreprise se substitue au pouvoir judiciaire, quand un Léviathan totalitaire rassemble dans sa main le pouvoir de juger et de punir. En revanche, la science-fiction ne décrit jamais - et ne critique donc pas davantage - le fonctionnement « normal » de la justice.

§57 Deuxièmement, les récits dystopiques ne présentent jamais d'alternative au libéralisme. Une chose est d'affirmer qu'un système politique est légitime ou du moins fonctionnel ; une autre chose est d'affirmer qu'il est le seul régime modèle politique possible. Qu'on le regrette ou qu'on s'en réjouisse, le libéralisme politique reste un horizon indépassable dans la science-fiction : lui tourner le dos revient soit à clôturer la dystopie sur elle-même<sup>137</sup>, soit à tourner le dos au

politique au profit d'une réactivation fictionnelle de l'état de nature ou de la communauté primitive. La science-fiction semble pouvoir inventer le voyage dans le temps mais paraît incapable de réinventer la figure du juge<sup>138</sup>. Il n'y a pas de lieu de se pencher sur une institution qui va de soi et dont il paraît manifestement impossible – sinon de manière dystopique – d'en réinventer les contours. Le cas de *Mad Max Beyond Thunderdome* constitue la seule tentative timide à cet égard.

§58 Troisièmement et peut-être plus troublant encore, ce libéralisme apparemment incontournable n'offre cependant aucune échappatoire aux dangers qui guettent l'humanité. Le libéralisme peut bien s'avérer le seul régime possible ou légitime, il ne parvient jamais à éviter le pire. Et de fait : bien qu'il propose également un programme moral, le libéralisme constitue avant tout comme une doctrine politique de type procédural. L'État doit garantir que les individus seront traités de manière impartiale. Il veille à (faire) respecter les libertés fondamentales, à traiter équitablement les prérogatives de chacun au pouvoir et à observer un principe de neutralité éthique. La capacité du libéralisme à façonner une société juste repose sur le pari formel que les principes évoqués plus haut favoriseront l'exercice de la raison publique, à l'échelle de la décision publique ou au niveau de l'administration de la justice. Toutefois, les œuvres analysées par notre recherche rappellent que ce pari demeure au mieux hasardeux. Le respect de l'État de droit et de la séparation des pouvoirs n'empêche jamais la guerre, l'apocalypse nucléaire ou la domination politique et pour cause : la neutralité et l'impartialité ne font pas une politique. Contrairement aux films de procès ou aux polars par exemple, le juge n'est ni le héros, ni le médiateur bienveillant permettant la résolution du conflit, ni même le magistrat corrompu dont le renvoi permettrait de rétablir la justice. Et même si tel était le cas, cela ne changerait rien à la marche du monde. Ce faisant, l'absence du juge du cinéma de science-fiction illustre l'incapacité de celui-ci à imaginer un horizon utopique et *a fortiori* un horizon utopique post-libéral. À cet égard, peut-être est-il impossible d'exiger du cinéma de science-fiction ce qu'il ne peut offrir : « l'efficacité politique des formes de l'art, c'est à la politique de la construire dans ses propres scénarios. Le même cinéma qui dit au nom des révoltés *Demain nous appartient* marque aussi qu'il ne peut pas offrir d'autres lendemains que les siens »<sup>139</sup>. Le cinéma produit des images mais ne donne pas d'arguments. Si cette observation doit être nuancée depuis quelques années – songeons dans une certaine mesure à la saga *Hunger Games*<sup>140</sup> –, le cinéma de science-fiction n'appelle pas à la révolution ou au combat collectif. Le salut de l'humanité dépend de l'action d'un héros solitaire ou d'un groupe de héros isolés. Et le salut du héros passe le plus souvent dans la fuite ou l'exil, avec l'être aimé si c'est possible (*Blade Runner*) mais seul si c'est nécessaire (*THX 1138*), voire même uniquement en songe (*Brazil*). C'est bien l'individu, et non le collectif, qui est érigé en rempart contre l'arbitraire : le libéralisme politique ne nous a jamais enseigné autre chose. Même sa défaite nous ramène à ses fondements.

§59 Cette incapacité ne débouche pas forcément sur une impasse. Comme Jameson

le souligne, « le pouvoir d'attraction d'un artefact culturel de masse (...) peut être mesurée par sa capacité double à accomplir une fonction idéologique d'urgence en même temps qu'il fournit le véhicule pour l'investissement d'un fantasme utopique désespéré »<sup>141</sup>. Même si la figure de l'individu rationnel, du marché bien tempéré, de l'État de droit équanime et du juge pacificateur constitue autant de fictions plus aliénantes encore que le genre les tient pour acquises, elles nous mènent précisément à croire au pouvoir des idées et de l'action humaine. En dépit ou par la force même des imaginaires sociaux que la science-fiction charrie, les films que l'on se fait sont aussi importants que les films que l'on voit. Les perceptions, émotions et suggestions provoquées par la vision comptent parfois autant que celles gravées sur pellicule<sup>142</sup>. Elles contribuent du moins à questionner celles-ci, à réinventer le sens des images, à s'en réapproprier les symboles, d'en déborder la dimension anesthésiante : pensons seulement au symbole du geai moqueur et du salut à trois doigts que les militantes de Thaïlande empruntent à la saga *Hunger Games*<sup>143</sup> ou à la récupération du masque de *V pour Vendetta*<sup>144</sup> par les *Anonymous*...

§60 Enfin, l'absence du juge a pour vertu critique de nous interroger sur ce qu'est la justice et pour vertu normative d'élargir notre regard sur les différentes dimensions du concept. Comme *Mad Mad Beyond Thunderdome* le montre magistralement, les discussions que nous, juristes, échangeons sur l'interprétation juridique, la nature de la norme et la fonction de juger sont peut-être assez secondaires en comparaison des défis que l'humanité devra affronter dans les années qui viennent. Avec ou sans Dôme du Tonnerre, la justice est d'abord affaire de distribution des ressources et des outils de production, de partage et de réinvention de la parole politique, de gestion de la rareté et des biens naturels. Les récits que nous avons étudiés montrent qu'une société est certes plus injuste en l'absence d'une justice humaine, pluraliste, encadrée par le droit. Toutefois, la meilleure justice du monde ne fera jamais une société juste. La science-fiction nous invite ce faisant à sortir du tribunal, à battre la rue. Nul juge n'en sera l'arbitre : sa trace fantomatique nous permettra toutefois de reprendre à notre compte l'idéal de raison et de justice qu'il est censé incarner.

---

1. Cité par James E., « Utopias and Anti-Utopias », in James E., Mendlesohn F. (eds), *The Cambridge Companion to Science-fiction*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 221. Notre traduction. L'ensemble des citations traduites dans le présent article l'a été par nos soins. ↵

2. Voy. MacLeod K., « Politics and Science-fiction », in *ibidem*, pp. 230-240. ↵

3. Ainsi, voy. Kincaid P., « Trough Time and Space: A Brief History of Science Fiction », in Sawyer A., Wright P. (eds), *Teaching Science Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 24. Par la suite, les écrivains français, Jules Verne (1828-1905), et britannique, Herbert George Wells (1866-1946), l'installeront définitivement parmi les traditions littéraires les plus populaires ; voy. Chion M., *Les films de science-fiction*, Paris, les éditions de l'étoile, 2008, pp. 28-30. ↵

4. *Ibidem*, p. 95. ←
5. Pour un panorama historique et contemporain de la discipline, voy. Evans A. B., « Les origines de la critique de science-fiction : de Kepler à Wells », in *ReS Futurae* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 02 octobre 2012, consulté le 12 janvier 2015 in [<http://resf.revues.org/153>] ; Hassler D. M., « Les pionniers universitaires de la critique de science-fiction, 1940-1980 », in *ReS Futurae* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 02 octobre 2012, consulté le 12 janvier 2015 in [<http://resf.revues.org/186>] et Hollinger V., « Tendances contemporaines en critique de science-fiction, 1980-1999 », in *ReS Futurae* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 02 octobre 2012, consulté le 12 janvier 2015 in [<http://resf.revues.org/167>]. La discipline est alimentée de surcroît par des analyses profanes elles-aussi nombreuses, les *Fan Studies*. Voy. Reid R. A., « Fan Studies », in Bould M., Butler A. M., Roberts A., Vint S. (eds), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Oxon, Routledge, 2009, pp. 204-213. Voy. aussi Westfahl G., « La tradition populaire de la critique de science-fiction, 1926-1980 », in *ReS Futurae* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 02 octobre 2012, consulté le 12 janvier 2015 in [<http://resf.revues.org/225>]. ←
6. Ainsi, l'un des spécialistes de la science-fiction a répertorié plus de trente définitions du genre sans parvenir à les relier par un dénominateur commun ; Wolfe G. K., *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, Westport, Greenwood Press, 1986. Voy. aussi du même auteur et pour le même constat : « Theorizing Science Fiction: The Question of Terminology », in Sawyer A., Wright P. (eds), *Teaching Science Fiction*, op. cit., pp. 38-54. Voy. aussi Rieder J., « On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History », in *Science Fiction Studies*, Vol. 37, n° 116, 2010, pp. 191-209. L'entreprise de définition apparaît à ce point délicate que certains ont renoncé à envisager la science-fiction comme *corpus* cohérent et genre opérationnel ; voy. Bould M., Sherryl V., « There Is No Such Thing as Science Fiction », in Gunn J., Barr M., Candelaria M. (eds), *Reading Science Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 43-51. ←
7. D'autres chercheurs, ayant avant nous étudié les représentations du droit et de la justice dans le cinéma de science-fiction ont pareillement mobilisé la théorie de Todorov pour spécifier leur matériau. Voy. Benatar M., « "Au mépris du danger, reculer l'impossible" : à la recherche d'un ordre juridique intergalactique » et Chapaux V., « Les rapports inter-espèces dans les films de science-fiction et dans le droit international terrien », in Corten O., Dubuisson Fr. (dir.), *Du droit international au cinéma*, Paris, Pédone, 2015, resp. p. 26. et p. 49. ←
8. Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, spéc. p. 36. ←
9. Survin D., « On the Poetics of the Science Fiction Genre », in Rose M. (ed.), *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1976, p. 58. ←
10. Pour un panorama assez complet de ce genre, voy. l'entrée « Films dystopiques » de l'encyclopédie en ligne Wikipédia, consultée le 27 septembre 2014 in [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_de\\_films\\_dystopiques](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_films_dystopiques)] ou le mot-clef « dystopia » sur l'*Internet Movie Database*, consulté le 28 septembre 2014 in [<http://www.imdb.com/search/keyword?keywords=dystopia>]. ←
11. More T., *L'Utopie*, Paris, J'ai lu, [1516], 2013. ←
12. « Dystopie », in Lafond Fr., *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction*, Paris, éditions Vendémiaire, 2014, p. 103. ←
13. Gauvin Fr., « Thomas More, "L'Utopie". La Fondation d'un genre », in *Le Point - Références*, Dossier *Utopies. Changer le monde. Les grands textes expliqués*, Mars-Avril 2015, p. 20. Voy. aussi Davis Rogan A. M., « Utopian Studies », in Bould M., Butler A. M., Roberts A., Vint S. (eds), *The Routledge Companion to Science Fiction*, op. cit., pp. 308-316. ←
14. Douglas L., Sarat A., Umphrey M. M., « Law and the Utopian Imagination: An Introduction », in Douglas L., Sarat A., Umphrey M. M. (eds), *Law and the Utopian Imagination*, Redwood, Stanford University Press, 2014, p. 3. ←
15. Survin D., *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 61 et, du même auteur, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Kent, Kent University Press, 1988, p. 38. ←
16. James E., « Utopias and Anti-Utopias », op. cit., p. 219. ←
17. Ce terme est lui aussi une invention britannique : il semble l'œuvre du philosophe anglais John Stuart Mill (1806-1873) qui l'utilisa dans un discours parlementaire en 1868. Voy. Stableford B., « Dystopias », in Clute J., Nicholls P. (eds), *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St Martin's Griffin, 1993, p. 360. ←

18. Fern C., « Utopia, Anti-Utopia and Science fiction », in Sawyer A., Wright P. (eds), *Teaching Science Fiction*, op. cit., p. 61. ←
19. « Dystopie », in Lafond Fr., *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction*, op. cit., p. 105. ←
20. La littérature distingue parfois les termes « contre-utopie (...) basée sur de mauvais principes » et « dystopie (...) système rationnellement parfait, mais dont le visage s'avère terrifiant » ; « Lexique », in *Le Point - Références*, op. cit., p. 101. Voy. aussi Fern C., « Utopia, Anti-Utopia and Science fiction », in Sawyer A., Wright P. (eds), *Teaching Science Fiction*, op. cit., p. 60 et Baccolini R., Moylan T., « Introduction. Dystopia and Histories », in Baccolini R., Moylan T. (eds), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, pp. 4-5. ←
21. Douglas L., Sarat A., Umphrey M. M., « Law and the Utopian Imagination: An Introduction », op. cit., p. 8. La dystopie offre la « preuve par l'absurde de l'échec de l'utopie » ; Gyger P. J., « Pavé de bonnes intentions : détournements d'utopies et pensée politique dans la science-fiction », in Haver G., Gyger P. J. (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, Lausanne, éditions Antipodes, 2002, p. 29. Les œuvres fondatrices de la littérature dystopique sont d'ailleurs révélatrices du glissement utopie / dystopie en nous présentant des sociétés à première vue parfaites mais en réalité profondément mortifères : *Nous autres* d'Ivanovitch Zamiatine en 1920, *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley en 1931 et *1984* de George Orwell en 1949. Au cinéma, les deux premiers films dits dystopiques sont *Aelita* (Jakov Protazanov, Russie, 1924) et *Metropolis* (Fritz Lang, Allemagne, 1927). Sur ces premiers films, voy. Andrevon J.-P., Fontana J.-P., « Dossier. Un genre à part entière. La dystopie à l'écran », in *L'écran fantastique*, n° 345, septembre 2013, pp. 100-101. ←
22. *Judge Dredd*, Danny Cannon, États-Unis, 1995. ←
23. *Hyperfutura*, James O'Brien, États-Unis, 2013. ←
24. *Soylent Green*, Richard Fleisher, États-Unis, 1973. ←
25. *Mad Max Beyond Thunderdome*, George Miller et George Ogilvie, États-Unis, 1985. ←
26. *The Road*, John Hillcoat, États-Unis, 2009. ←
27. *Brazil*, Terry Gilliam, États-Unis, 1985. ←
28. *Gattaca*, Andrew Niccol, États-Unis, 1997. ←
29. *Terminator*, James Cameron, États-Unis, 1984 ou *Matrix*, Andy et Lana Wachowski, États-Unis, 1999. ←
30. Almog S., « Dystopian Narratives and Legal Imagination: Tales of Noir Cities and Dark Law », in Douglas L., Sarat A., Umphrey M. M. (eds), *Law and the Utopian Imagination*, op. cit., p. 155. Voy. aussi Williams R. « Utopia and Science Fiction », in *Science Fiction Studies*, Vol. 5, 1978, disponible en ligne, consulté le 29 décembre 2015 in [<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.htm>]. ←
31. Alfredo Bullard G., « Law in Science Fiction. Law and Technology: From Socialist Dystopia to Capitalist Utopia », papier présenté lors de la rencontre du SELA (Yale University), 2011, en ligne, consulté le 11 janvier 2016 in [[https://www.law.yale.edu/system/files/documents/pdf/sela/SELA11\\_Bullard\\_CV\\_Eng\\_20110325.pdf](https://www.law.yale.edu/system/files/documents/pdf/sela/SELA11_Bullard_CV_Eng_20110325.pdf)] ←
32. La combinaison de singularités iconographiques (par exemple, les tons monochromes), narratives (entre autres, les effets pervers du progrès technique) et politiques (ainsi, la dénonciation du totalitarisme) explique que nous pouvons qualifier le cinéma dystopique de genre spécifique. Voy. sur la définition du genre dans le cinéma hollywoodien, Schatz T., *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Philadelphia, Temple University Press, 1981. ←
33. Stableford B., « Dystopias », op. cit., p. 362. ←
34. James E., « Utopias and Anti-Utopias », op. cit., p. 220. ←
35. Par exemple, à partir de récits utopiques empruntés à la tradition juive, deux auteurs vont dialoguer autour de la présence ou de l'absence du pouvoir judiciaire dans l'utopie : Almog S., « Literary Legal Utopias: Alexander's Visit to Kasiah and Law at the End of the Days », in *Utopian Studies*, Vol. 12, n° 2, 2002, pp. 164-173 ; Ramiro Avilés M. A., « On Law and Utopia: A Reply to Shulamit Almog » et Almog S., « On Law and Utopia: Rules vs. Principles? — A Comment on Ramiro Avilés's Reply », in *Utopian Studies*, Vol. 14, n° 1, 2003, respectivement pp. 132-142 et pp. 143-148. ←

36. Douglas L., Sarat A., Umphrey M. M., « Law and the Utopian Imagination: An Introduction », *op. cit.*, p. 4. Plus loin (p. 5), « la vraie utopie peut faire l'économie de la régulation juridique (...) le droit étant conçu comme une forme primitive de régulation sociale ». ←
37. On notera qu'au XIXe siècle apparaît un utopisme autoritaire et rigide qui, lui, valorise la discipline, l'autorité et semble donc réserver un sort plus bienveillant à l'ordre juridique. Voy. Simonis Fr., « Saint-Simon, "Catéchisme des industriels" et "Nouveau Christianisme". Un nouveau clergé industriel » et Pujas S., « Etienne Cabet, "Voyage en Icarie". Un bonheur sous contrôle », in *Le Point - Références*, *op. cit.*, respectivement p. 46 et p. 50. ←
38. Voy. les extraits des œuvres suivantes qui tous rejettent explicitement la figure du juge de leur description utopique : Rabelais Fr., *Gargantua*, 1534 ; Godwin Fr., *L'homme dans la lune*, 1638 et Morelly É.-G., *Le naufrage des îles flottantes*, 1753 ; reproduits in *ibidem* respectivement aux p. 23, p. 29 et p. 35. ←
39. Douglas L., Sarat A., Umphrey M. M., « Law and the Utopian Imagination: An Introduction », *op. cit.*, p. 1. Trois auteurs - Karl Popper, Isaiah Berlin et Lionel Trilling - sont particulièrement virulents à l'égard du récit utopique lorsque celui-ci fait l'économie du juge. À leurs yeux, la présence du juge comme arbitre impartial des différends et garant de la liberté individuelle face aux pouvoirs publics est indispensable à toute société pacifique et viable. Voy. Popper K., « Utopia and Violence », in *World Affairs*, Vol. 149, n° 1, 1986, pp. 3-9, spéc. p. 7 ; Berlin I., « The Decline of Utopian Ideals in the West », in *The Crooked Timber of Humanity: Chapters in the History of Ideas*, New York, Vintage Books, 1992, pp. 20-48 ; L. Trilling, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York, Doubleday Anchor Books, 1950 et du même auteur « George Orwell and The Politics of Truth: Portrait as an Intellectual as a Man of Virtue », in *Commentary Magazine*, 1952, April, disponible en ligne, consulté le 21 janvier 2016 in [<https://www.commentarymagazine.com/articles/george-orwell-and-the-politics-of-truthportrait-of-the-intellectual-as-a-man-of-virtue/>]. Sur la position de Trilling, voy. Rothstein E., « Utopia and its Discontents », in Rothstein E., Muschamp H., Marty M. E., *Visions of Utopia*, New York, Oxford University Press, 2003, spéc. pp. 11-13. ←
40. Waltzer M., « Reclaiming Political Utopianism », 2009, en ligne, consulté le 8 janvier 2016 in [<http://www.the-utopian.org/post/2410107552/reclaiming-political-utopianism>]. ←
41. Ainsi, on ne trouvera aucun film de science-fiction dans les filmographies accompagnant les articles fixant un agenda pour la recherche et l'enseignement « Droit & Cinéma » ; voy. Kamir O., « Why "Law-and-Film" and What Does it Actually Mean? A Perspective », in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 19, n° 2, 2005, pp. 255-278 ; Sherwin R. K., « Introduction. Picturing Justice: Images of Law & Lawyers in the Visual Media », in *University of San Francisco Law Review*, Vol. 30, n° 4, 1996, pp. 891-901 et Greenfield S., Osborn G., « Where Cultures Collide: The Characterization of Law and Lawyers in Film », in *International Journal of Sociology of Law*, Vol. 23, 1995, pp. 107-130. On notera aussi l'absence quasi-générale de tout article se proposant d'analyser un film de science-fiction dans plusieurs numéros spéciaux de revues consacrés à la discipline ou dans les recueils et ouvrages de référence ; voy. Sarat A., Douglas L., Umphrey M. M. (eds), *Law on the Screen*, Stanford, Stanford University Press, 2005 ; Sherwin R. K., « Law in Popular Culture », in Sarat A. (ed.), *The Blackwell Companion to Law and Society*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 95-112 et les dossiers suivants « Law and Cinema Special Issue », in *University of Baltimore Law Review*, Vol. 36, n° 3, 2007 ; Special Issue « Law in Film/Film in Law: Symposium », in *Vermont Law Review*, Vol. 28, n° 4, 2004 ; « Special Issue: Law and Film », in *Journal of Law and Society*, Vol. 28, n° 1, 2001 ; Special Issue « Symposium: Picturing Justice: Images of Law & (and) Lawyers in the Visual Media », in *University of San Francisco Law Review*, Vol. 30, n° 4, 1996. On notera que le terme « science-fiction » n'apparaît pas dans l'index fourni en fin de l'ouvrage suivant : Machura S., Robson P. (eds.), *Law and Film*, Malden, Blackwell, 2001. Certes, dans l'ouvrage collectif, Freeman M. D. A. (ed.), *Law and Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2005, on trouve une contribution de Dimock W. C. intitulée « Science Fiction as World Tribunal », pp. 520-533 mais cet essai plutôt impressionniste envisage seulement les parallèles entre la science-fiction littéraire et l'internationalisation du droit et de la justice, spécialement à la suite de conflits armés. Enfin, on notera plusieurs contributions consacrées au fantastique (les films de vampires, la saga *Harry Potter*, ...) dans l'ouvrage suivant : Sharp C., Leiboff M. (eds), *Cultural Legal Studies. Law's Popular Cultures and the Metamorphosis of Law*, New York, Routledge, 2015. ←
42. C'est la perspective adoptée par la majorité des contributions rassemblées dans le principal ouvrage français consacré à l'étude conjointe de la science juridique et de la science-fiction : Delage P.-J. (coord.), *Science-fiction et science juridique*, Paris, IRJS éditions, 2013. Ces contributions traitent du régime juridique de la reproduction par ectogenèse, du clonage ou entres autres des cyborgs. Trois contributions s'intéressent à notre matériau, soit le cinéma dystopique mais sans s'attarder outre mesure à la représentation du juge (Jeanne N., « Le libre penseur », Gaillard É., « Les générations futures sur fond d'ombres et de lumières » et Steck O., « Le futur aura-t-il besoin d'un 'bureau du sabotage' ? », respectivement pp. 143-162, pp. 265-288 et pp. 289-303). ←

43. Ainsi, le film *Minority Report* (Steven Spielberg, États-Unis, 2002) a suscité plusieurs analyses tantôt reposant sur la théorie du doute de Paul Amselk (Belleau M.-C., Bouchard V., Johnson R., « Droit, cinéma et doute : Rapport minoritaire », in *Lex Electronica*, 14, 1, 2009, [En ligne], consulté le 4 septembre 2014 in [[http://www.lex-electronica.org/docs/14-1\\_belleau-bouchard-johnson.pdf](http://www.lex-electronica.org/docs/14-1_belleau-bouchard-johnson.pdf)], tantôt fondée sur l'analyse économique du droit (MacNeil W. P., « Precrime Never Pays! "Law and Economics" in *Minority Report* », in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 19, n° 2, 2005, pp. 201-219) ou encore illustrant l'importance croissante de l'expertise, clinique ou actuarielle, de la dangerosité des individus (Giudicelli-Delage G., Matsopoulou H., « Le criminel sans le crime », in Delage P.-J. (coord.), *Science-fiction et science juridique*, op. cit., pp. 123-141 et Feldman J.-Ph., « Un *Minority Report* à la française ? La décision du 21 février 2008 et la présomption d'innocence », in *La Semaine juridique. Édition générale*, n° 16, 2008, pp. 38-41). ←
44. Voy. les contributions précitées de Benatar M., « "Au mépris du danger, reculer l'impossible" : à la recherche d'un ordre juridique intergalactique » et de Chapaux V., « Les rapports inter-espèces dans les films de science-fiction et dans le droit international terrien », op. cit., respectivement pp. 25-45 et pp. 47-67. ←
45. Voy. en ce sens, Zedner L., « Dangers of Dystopias in Penal Theory », in *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol. 22, n° 2, 2002, pp. 341-366 et Downes D., van Swaaningen R., « The Road to Dystopia? Changes in the Penal Climate of the Netherlands », in *Crime and Justice*, Vol. 35, n° 1, 2007, pp. 31-71. ←
46. Voy. Nellis M., « Future Punishment in American Science Fiction Films », in Mason P. (ed.), *Captured by the Media. Prison Discourse in Popular Culture*, Cullompton, Willan, 2006, pp. 210-228. Songeons à la condamnation à revivre éternellement un crime que l'on n'a pas commis dans *Minority Report* (Steven Spielberg, États-Unis, 2002), à la peine de cryogénéisation dans *Demolition Man* (Marco Brambilla, États-Unis, 1993), aux villes transformées en prison dans *Escape from New York 1997* (John Carpenter, États-Unis, 1981) et *Escape from LA* (John Carpenter, États-Unis, 1987), aux prisons forteresses ultra-sécurisées dans *Fortress* (Gordon Stuart, États-Unis, 1992), installées sur une île inaccessible dans *Absolom 2022* (Martin Campbell, États-Unis, 1994) ou en orbite dans *Fortress 2: Reincarcération* (Geoff Murphy, États-Unis-Luxembourg, 2000), établissement carcéral reposant sur la réalité virtuelle dans *Absolute Agression* (J. Christian Ingvordsen, États-Unis, 1996) ou même sans barreau, ni gardien, ni cellule dans *THX 1138* (George Lucas, États-Unis, 1971). ←
47. La seule exception est la saga *Star Trek* qui fait l'objet de travaux systématiques. Voy. e.a. Joseph P. R., Carton S., « The Law of Federation: Images in Law, Lawyers and the Legal System in *Star Trek: The Next Generation* », in *University of Toledo Law Review*, Vol. 24, n° 1, 1992, pp. 43-85. Ces études ne consacrent qu'une place tout à fait marginale aux représentations du juge dans cette saga et cela s'explique précisément parce que cette saga, analysée telle une utopie, représente assez peu la figure du juge, la justice étant plus généralement rendue par d'autres personnages (chefs de mission, capitaines, dirigeants). Voy. Defferard F., *Le droit selon Star Trek*, Paris, Mare & Martin, 2015 et en particulier, le chapitre 4 intitulé « Les frontières d'une justice pénale équitable », pp. 175-213. ←
48. Voy. Travis M., Tranter K., « Interrogating Absence: the Lawyer in Science Fiction », in *International Journal of the Legal Profession*, Vol. 21, n° 1, 2014, pp. 23-37 ; Joseph P. R., « Science Fiction », in Jarvis R. M., Joseph P. R. (eds), *Prime Time Law: Fictional Television as Legal Narrative*, Durham, Carolina Academic Press, 1998, pp. 155-166 ; Effros W. A., « High-Tech Heroes, Virtual Villains, and Jacked-in-Justice: Visions of Law and Lawyers in Cyberpunk Science Fiction », in *Buffalo Law Review*, Vol. 45, 1997, pp. 931-974 et Schedle P., *Androids, Humanoids, and Others Science Fiction Monsters : Science and Soul in Science Fiction Films*, New York, New York University Press, 1994, spéc. pp. 27-37. ←
49. La littérature utilise l'expression « Perry Mason dans l'espace » pour qualifier ce peu d'imagination scénaristique. Voy. Joseph P. R., Carton S., « Perry Mason in Space: a Call of More Inventive Lawyers in Television Science Fiction Series », in Wolff M. T., Mallett D. F. (eds), *Imagining Futures: Proceedings of the 1993 Science Fiction Research Association Conference*, San Bernardino, Science Fiction Research Association Press, 1995, pp. 307-316. Prenons un exemple connu pour illustrer ce point : la scène de procès, d'un ennui mortel, proposée par le *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, États-Unis, 1968) qui se contente de reproduire les formes classiques du procès. Nous pourrions aussi évoquer les scènes de « procès » dans *Bicentennial Man*, (Chris Columbus, États-Unis, 1999) ou, dans un registre plus comique - le film dépeint une société future abrutie par la téléralité ; le « procès » du héros est à l'avenant -, *Idiocracy*, (Mike Judge, États-Unis, 2006). ←
50. Lehoucq R., « Science et SF, une rencontre paradoxale ? », in Delage P.-J. (coord.), *Science-fiction et science juridique*, op. cit., p. 31. ←
51. Rockwood B. L., « Law Litterature, and Science Fictions. New Possibilities », in *Legal Studies Forum*, Vol. 23, 1999, p. 271. ←

52. Taylor C., *Modern Social Imaginaries*, Durham and London, Duke University Press, 2004, p. 2. ←
53. Roe E., *Narrative Policy Analysis*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 36-37. Voy. aussi Young I. M., *Inclusion and Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 70-79. ←
54. Sontag S., « The Imagination of Disaster », in *Again Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1964, p. 213. ←
55. En effet, certains auteurs estiment devoir exclure les films apocalyptiques du genre dystopique ; voy. Kunkel B., « Dystopia and the End of Politics », in *Dissent*, Vol. 55, n° 4, 2008, p. 90 et Almog S., « Dystopian Narratives and Legal Imagination: Tales of Noir Cities and Dark Law », *op. cit.*, p. 157. À l'écran, cependant, cette distinction ne nous semble pas opérationnelle comme en témoigne un nombre important de films présentant simultanément ces deux univers, soit une société policée souvent sous-terrainne ou emmurée et un extérieur sauvage et dévasté (entre autres *THX 1138*, George Lucas, États-Unis, 1971 ; *A Boy and his Dog*, L. Q. Jones, États-Unis, 1975 ; *Judge Dredd*, Danny Cannon, États-Unis, 1995 ; *The Island*, Michael Bay, États-Unis, 2005...). Ceci étant, ont été exclus de notre matériau les films catastrophes qui se déroulent dans une société exactement similaire à la nôtre tels que *Armageddon* (Michael Bay, États-Unis, 1998) ou *Deep Impact* (Mimi Leder, États-Unis, 1998). Pour une analyse de ces films, voy. Guido L., « "Regardez-nous sauver le monde !" Représentations sociales dans quelques films catastrophes hollywoodiens », in Haver G., Gyger P. J. (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, *op. cit.*, pp. 39-53. ←
56. *Snowpiercer*, Boon Jong-ho, États-Unis, France et Corée du Sud, 2013 ; *The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, États-Unis, 2004 ; *Waterworld*, Kevin Costner et Kevin Reynolds, États-Unis, 1995. ←
57. *On the Beach*, Stanley Kramer, États-Unis, 1959. ←
58. *The Omega Man*, Boris Sagal, États-Unis, 1971. ←
59. *The Planet of Apes*, Franklin Schaffner, États-Unis, 1968. ←
60. Warren W. W., *Terminal Visions: The Literature of Last Things*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. xiii. ←
61. *Les derniers jours du monde*, Arnaud et Jean-Marie Larrieu, France, 2009. ←
62. Vosskamp W., « Belle Nature. Paysage et utopie dans la littérature du XVIIIe siècle », in Hude H., Kuon P., *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*, Actes du colloque d'Erlangen 16-18 octobre 1986, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 1988, pp. 89-98. ←
63. *Logan's Run*, Michael Anderson, États-Unis, 1976. ←
64. Ney Ph., « Le post-atomique cinématographique : un futur conjugué au passé antérieur », in Haver G., Gyger P. J. (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, *op. cit.*, p. 123. ←
65. *Mad Max Beyond Thunderdome*, George Miller et George Ogilvie, États-Unis, 1985. ←
66. Dans *Zardoz* (John Boorman, États-Unis, 1974), la société est divisée entre immortels et mortels, ces derniers asservis au bénéfice des premiers, eux-mêmes manipulés par une intelligence artificielle. ←
67. Ainsi, dans *The Time Machine* (George Pal, États-Unis, 1960), les palais idylliques des Eloi ne sont que la face souriante d'un monde fracturé entre ceux qui vivent à l'air libre et ceux qui se cachent sous la terre : le lecteur apprendra plus tard que les Eloi ne sont pas les maîtres du peuple souterrain mais leur nourriture. ←
68. Sur l'importance accordée à cette phrase attribuée à Plaute et que Hobbes reprend non dans le *Leviathan* mais dans son *De Cive*, voy. Weber D., *Léviathan de Thomas Hobbes*, Levallois-Perret, Bréal, 2003, pp. 35-41. ←
69. Voy. e.a. *A Boy and His Dog*, L. Q. Jones, États-Unis, 1975 ; *Ultimate Warrior*, Robert Clouse, États-Unis, 1975 ou plus récemment la série *The Walking Dead*, Frank Darabont, États-Unis, 2010-... ←
70. Lorétan Fr., « Les idées anthropologiques de quelques films post-apocalyptiques ou apparentables », in Haver G., Gyger P. J. (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, *op. cit.*, p. 85. ←

71. « La privation d'un commun Juge, revêtu d'autorité, met tous les hommes dans l'état de nature : et la violence injuste et soudaine, dans le cas qui vient d'être marqué, produit l'état de guerre, soit qu'il y ait, ou qu'il n'y ait point de commun juge » ; Locke J., *Traité du gouvernement civil*, 1690, §19 ; édition électronique réalisée à partir de la traduction française de Mazel D. en 1795 réalisée à partir de la 5e édition de Londres publiée en 1728 ; disponible en ligne sur le site des Classiques de sciences sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi, consulté le 18 janvier 2016 in [[http://classiques.uqac.ca/classiques/locke\\_john/traité\\_du\\_gouvernement/traité\\_du\\_gouv\\_civil.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/locke_john/traité_du_gouvernement/traité_du_gouv_civil.pdf)]. ←
72. *The Road*, John Hillcoat, États-Unis, 2009. ←
73. Locke J., *Traité du gouvernement civil*, 1690, *op. cit.*, §19. ←
74. Steck O., « Le futur aura-t-il besoin d'un 'bureau du sabotage' ? », *op. cit.*, pp. 289-303. ←
75. *Mad Max*, George Miller, Australie, 1979. ←
76. Ney Ph., « Le post-atomique cinématographique : un futur conjugué au passé antérieur », *op. cit.*, p. 124. ←
77. Broderick M., « Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster », in *Science Fiction Studies*, Vol. 20, n° 3, 1993, p. 374. Sur ce film, voy. aussi Hall P. C., Erlich R. D., « Beyond Topeka end Thunderdome: Variations on the Comic-Romance Pattern in Recent SF Films », in *Science Fiction Studies*, Vol. 14, n° 3, 1987, pp. 316-325. ←
78. *A Boy and His Dog*, L. Q. Jones, États-Unis, 1975. ←
79. *The Maze Runner*, Wes Ball, États-Unis, 2014 ; *The Maze Runner: Scorch Trials*, Wes Ball, États-Unis, 2015. ←
80. *Judge Minty*, Steven Sterlacchini, Royaume-Uni, 2013. ←
81. *Judge Dredd*, Danny Cannon, États-Unis, 1995 ; *Dredd*, Travis Pete, États-Unis, 2012. ←
82. Jellinek G., *L'État moderne et son droit*, Paris, Editions Panthéon-Assas, [1905], 2004. ←
83. Le genre post-apocalyptique étant lui-même largement composé de films réactionnaires ou « louant le *statu quo* par le maintien de régimes sociaux conservateurs et de la loi patriarcale » ; Broderick M., *Nuclear Movies: A Critical Analysis and Filmography of International Feature Length Films Dealing with Experimentation, Aliens, Terrorism, Holocaust and Other Disaster Scenarios, 1914-1989*, Jefferson, McFarland, 1991, p. xi. ←
84. Voy. Rosa H., *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012 ; Jameson F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, New York, Verso, 1991. ←
85. Voy. Bruno G., « Ramble City : Postmodernism and *Blade Runner* », in Kuhn A. (ed.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction*, London, Verso, 1990, pp. 183-195. ←
86. Freedman C., *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000, pp. 62-85 et du même auteur, « Science Fiction and Critical Theory », in *Science Fiction Studies*, Vol. 14, n° 2, 1987, pp. 180-200. ←
87. *Metropolis*, Fritz Lang, Allemagne, 1927. Voy. sur ce film Abrams J., « The Dialectic of Enlightenment in *Metropolis* », in Saunders S. (ed.), *The Philosophy of Science Fiction Films*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008, pp. 153-170. ←
88. *The Congress*, Ari Folman, Israël, Allemagne, Pologne, Luxembourg, Belgique et France, 2013 ; *The Truman Show*, Peter Weir, États-Unis, 1998. ←
89. *Brazil*, Terry Gilliam, Royaume-Uni, 1985. ←
90. *They Live*, John Carpenter, États-Unis, 1998. ←
91. Jeanne N., « Le libre penseur », *op. cit.* p. 150. ←
92. Le roman *1984* fit l'objet de deux adaptations cinématographiques assez fidèles au roman : la première de Michael Anderson, États-Unis et Royaume-Uni, 1956 et la seconde de Michael Radford, Royaume-Uni, 1984. ←

93. *Equilibrium*, Kurt Wimmer, États-Unis, 2002. ←
94. *Judge Dredd*, Danny Cannon, États-Unis, 1995 et *Dredd*, Travis Pete, États-Unis, 2012. Cette deuxième adaptation hollywoodienne ne propose toutefois aucune réflexion particulière sur la figure du juge, le terme « juge » allant jusqu'à disparaître de son titre. ←
95. Voy. Schmitt C., *La notion de politique. Théorie du partisan*, Paris, Calmann-Levy, 1972, p. 65 et p. 79 ainsi qu'*État, mouvement, peuple. L'organisation triadique de l'unité politique*, Paris, Kimé, 1997, pp. 56-58 et pp. 69-70. ←
96. Voy. Barker M., « Taking the Extreme Case: Understanding a Fascist Fan of Judge Dredd », in Cartmell D., Hunter I. Q., Kaye H., Whelehan I. (eds), *Trash: Popular Culture and its Audience*, London, Pluto, 1997, pp. 14-30. ←
97. Travis M., Tranter K., « Interrogating Absence: the Lawyer in Science Fiction », *op. cit.*, p. 26. ←
98. *Starship Troopers*, Paul Verhoeven, États-Unis, 1997. ←
99. André D., « Histoire américaine et cinéma de science-fiction : du nazisme à la pastorale », in *Cycnos*, Vol. 22, n° 1, mis en ligne le 13 octobre 2006, consulté le 21 janvier 2016 in [<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=505>]. Verhoeven adoptait déjà cette veine critique dans d'autres films caractéristiques de sa période hollywoodienne, qu'il s'agisse du colonialisme dans *Total Recall* (États-Unis, 1990) ou du capitalisme dans *Robocop* (États-Unis, 1987). Dans ce dernier film, l'existence d'un cyborg policier doté d'une force exceptionnelle permet lui-aussi de faire, comme dans *Judge Dredd*, l'économie de tout processus judiciaire. Contrairement à *Dredd*, le *Robocop* de Verhoeven constitue lui une charge explicite contre les dérives de politiques sécuritaires élaborées tel un produit commercial. Dans le *remake* du film, très réussi, lors d'une scène d'un show télévisé présentant le policier cyborg au public, le présentateur s'écrie « Voici le futur de la justice américaine ! » ; *Robocop*, José Padilha, États-Unis, 2014. ←
100. Songeons à *Independance Day* (Roland Emmerich, États-Unis, 1996) dont le point de départ - une guerre entre terriens et extra-terrestres - est identique à celui de *Starship Troopers*. ←
101. *Starship Troopers 3: Marauder*, Edward Neumeier, États-Unis, Afrique du Sud, Allemagne, 2008. ←
102. *Minority Report*, Steven Spielberg, États-Unis, 2002. ←
103. Gyger P. J., « Pavé de bonnes intentions : détournements d'utopies et pensée politique dans la science-fiction », *op. cit.*, p. 31. ←
104. Voy. Belleau M.-C., Bouchard V., Johnson R., « Droit, cinéma et doute : Rapport minoritaire », *op. cit.* ←
105. Pour une analyse plus fine des effets de points de vue et de perspective mis en place dans *Minority Report* - et en particulier du rôle symbolique joué par la figure de l'œil, voy. Friedman L., « Minority Report: A Dystopic Vision », in *Senses of Cinema*, 2003, n° 27, disponible en ligne, consulté le 25 février 2015 in [[http://sensesofcinema.com/2003/steven-spielberg/minority\\_report/](http://sensesofcinema.com/2003/steven-spielberg/minority_report/)]. ←
106. Ceyhan A., « Analyser la sécurité : Dillon, Waever, Williams et les autres », in *Sécurité et immigration*, Vol. 31-32, 1998, p. 5. Voy. aussi Wever O., « Societal Security: the Concept », in Waever O., Buzan B., Kelstrup M., Lemaitre P. (eds), *Identity, Migration and the New Security Agenda in Europe*, New York, St Martin's Press, 1993, pp. 17-40. ←
107. Sur ces deux conceptions du risque, voy. Pieret J., « Épistémologie du risque : la troisième voie d'Ulrich Beck et son influence sur la doctrine environnementaliste », in *Lex Electronica*, 17, 1, 2012, [En ligne], consulté le 12 janvier 2016 in [<http://www.lex-electronica.org/s/164>]. Pour une analyse de ces différentes conceptions du risque dans le champ des politiques de sécurité, voy. Cauchie J.-Fr., Chantraine G., « Entre réalisme et constructivisme. Les états épistémologiques du risque », in Cartuyvels Y. (dir.), *Les ambivalences du risque. Regards croisés en sciences sociales*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2008, pp. 65-93. ←
108. Ainsi dans *Priest* (Scott Charles Stewart, États-Unis, 2011) ou *Equilibrium* (Kurt Wimmer, États-Unis, 2002). ←
109. Songeons aux films comme *Soylent Green* (Richard Fleisher, États-Unis 1973) où la compagnie Soylent assume à elle-seule la tâche de nourrir les masses, *Rollerball* (Norman Jewison, États-Unis 1975) où la société de 2018 est dirigée par l'entreprise Energy Corporation, *Robocop* (Paul Verhoeven, États-Unis 1987) qui repose sur la privatisation des forces de police opérée par la société Omni Consumer Products, *Elysium* (Neill Blomkamp, États-Unis 2013) où, à nouveau, la police est assurée par une compagnie privée, Armadyne Corp ou, enfin, et du même réalisateur, *District 9* (Neill Blomkamp, Afrique du Sud, 2009) qui voit la MultiNational United parquer et gérer, dans un *township*, une communauté d'extraterrestres échoués par mégarde en Afrique du Sud. Dans *Blade Runner* (Ridley Scott, États-Unis, 1982), l'omniprésente Tyrell Corporation définit elle-même le

statut juridique des répliquants, robots esclaves à l'apparence humaine et s'arroge elle-même le droit de les déclarer illégaux, de les condamner et de les exécuter sans procès : la procédure permettant d'identifier les répliquants n'a rien de juridique et repose uniquement sur un test psychologique visant à vérifier l'existence d'émotions humaines dans le chef de la personne qui le subit ; voy. sur ce point Almog S., « Dystopian Narratives and Legal Imagination: Tales of Noir Cities and Dark Law », *op. cit.*, pp. 166-167. La dénonciation reste toutefois souvent plus apparente que réelle. La plupart des films concernés stigmatisent moins la logique d'accumulation capitaliste que le triomphe des monopoles : la libre compétition des acteurs économiques et les vertus d'une société concurrentielle sont rarement critiquées. ←

110. Steck O., « Le futur aura-t-il besoin d'un "bureau du sabotage" ? », *op. cit.*, p. 295. ←
111. Almog S., « Dystopian Narratives and Legal Imagination: Tales of Noir Cities and Dark Law », *op. cit.*, p. 160. Voy. aussi Winter M., « The Explosion of the Circle : Science and Negative Utopia » et Nowotny H., « Science and Utopia : the Social Ordering of the Future », in Mendelsohn E., Nowotny H. (eds), *Nineteen Eighty-Four: Science between Utopia and Dystopia*, Doodrecht, Boston, Reidel Publishing, 1984, respectivement pp. 3-20 et pp. 73-92. ←
112. *The Lobster*, Yorgos Lánthimos, États-Unis, 2015. ←
113. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, France, 1965. ←
114. de Baecque A., *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 280. Sur *Alphaville*, voy. aussi Woolfolk A., « Disenchantment and Rebellion in *Alphaville* », in Saunders S. (ed.), *The Philosophy of Science Fiction*, *op. cit.*, pp. 191-205. ←
115. Putnam H., « Robots: Machines or Artificially Created Life? », in *Journal of Philosophy*, Vol. 61, 1964, November, pp. 668-691. ←
116. *THX 1138*, Georges Lucas, États-Unis, 1971. ←
117. Beck B., « The Overdeveloped Society: THX 1138 », in *Trans-action*, Vol. 8, n° 11, 1971, pp. 60-61. ←
118. Chion M., *Les films de science-fiction*, *op. cit.*, p. 220. ←
119. Sur ces variations du positivisme, voy. Chevrette F., Cyr H., « Legal Positivism : What are you Talking about? », in Rolland L., Noreau P. (éd.), *Mélanges en l'honneur d'André Lajoie*, Montréal, Themis, 2008, pp. 33-60. ←
120. Kant I., *Critique de la faculté de juger*, « Section II, Dialectique », Paris, Flammarion, [1790], 2000, § 69. ←
121. Kelsen H., *Théorie générale des normes*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, pp. 2-4, pp. 39-46 et pp. 314-317. ←
122. Gyger P. J., « Pavé de bonnes intentions : détournements d'utopies et pensée politique dans la science-fiction », *op. cit.*, p. 34. ←
123. Voy. Lorétan Fr., « Les idées anthropologiques de quelques films post-apocalyptiques ou apparentables », *op. cit.*, p. 85. ←
124. Ney Ph., « Le *post-atomique* cinématographique : un futur conjugué au passé antérieur », *op. cit.*, p. 125. ←
125. Lorétan Fr., « Les idées anthropologiques de quelques films post-apocalyptiques ou apparentables », *op. cit.*, pp. 96-97. ←
126. *The Postman*, Kevin Costner, États-Unis, 1997. ←
127. Sur la symbolique du courrier dans ce film et plus généralement dans l'histoire politique américaine, voy. Insko J., « The Culture of Correspondence in Nineteenth-Century America », in *Oakland Journal University*, Vol. 21, 2011, pp. 78-91. ←
128. André D., « Histoire américaine et cinéma de science-fiction : du nazisme à la pastorale », *op. cit.* ←
129. Lafond Fr., *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction*, *op. cit.*, p. 290. ←

130. *Mad Max 2: The Road Warrior*, George Miller, Australie, 1982. ←
131. Lewis G., *Australian Movies and the American Dream*, New York, Praeger, 1987, p. 154 et Broderick M., « Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster », *op. cit.*, p. 375. ←
132. *Mad Max Beyond Thunderdome*, George Miller et George Ogilvie, États-Unis, 1985. ←
133. En vue d'appuyer l'existence de modèles alternatifs de résolution des litiges, un auteur trace un parallèle audacieux entre cette scène de jugement primitif et l'organisation contemporaine du procès à l'issue duquel, en effet, une seule partie sort gagnante ; Annable Z. Z., « Beyond Thunderdome - The Search for a New Paradigm of Modern Dispute Resolution: The Advent of Collaborative Lawyering and Its Conformity with the Model Rules of Professional Conduct », in *Journal of the Legal Profession*, Vol. 29, 2004-2005, pp. 157-169. ←
134. En ce sens, Barbour D. H., « Heroism and Redemption in the Mad Max Trilogy », *op. cit.*, spéc. pp. 30-31. ←
135. *Mad Max: Fury Road*, George Miller, États-Unis, Australie, 2015. ←
136. McLeod K., « Politics and Science-Fiction », *op. cit.*, p. 231. Rappelons que notre analyse vise ici le cinéma de science-fiction, non ce genre dans ses diverses manifestations. À l'instar par exemple de l'adaptation de *Blade Runner*, le passage d'une œuvre littéraire de science-fiction au grand écran aboutit souvent à rogner les aspects plus subversifs des récits adaptés. Voy. Fitting P., « The Neutralization of Revolt in Blade Runner », in *Science Fiction Studies*, Vol. 14, n° 3, 1987, pp. 340-354. ←
137. Sur l'opposition entre utopie/dystopie ouverte et fermée, voy. Méthot B., *Redéfinition du concept d'utopie et des termes qui lui sont étymologiquement apparentés*, Mémoire présenté à l'université de Montréal, 2008, pp. 94-97. ←
138. Comme Jameson le souligne, le genre de la *fantasy* donne davantage d'espace à la réinvention utopique que la science-fiction et il en va de même pour la figure du juge : libérés des contraintes sociales et techniques propres aux récits modernes, les films de *fantasy* mettent en scènes des juges-magiciens, des arbitres tribaux, des conseils de sages, des assemblées délibérantes ; voy. Jameson F., *Archéologies du futur : le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007. ←
139. Rancière J., *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 21. ←
140. On notera que les jeux au cœur du scénario des films de la saga *Hunger Games* sont arbitrés par un juge qui, dans le premier numéro, couvrira par son autorité les multiples changements de règles pour ensuite refuser de céder au chantage du pouvoir ce qui le conduira à un suicide forcé ; *The Hunger Games*, Gary Ross, États-Unis, 2012. Dans le second numéro de la saga, le juge arbitre des jeux prend cette fois directement fait et cause pour la résistance ; *The Hunger Games: Catching Fire*, Francis Lawrence, États-Unis, 2013. ←
141. Jameson F., « Reification and Utopia in Mass Culture », in *Social Text*, n° 1, 1979, p. 147. ←
142. Rancière J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008. ←
143. *The Hunger Games*, Gary Ross, États-Unis, 2012. ←
144. *V for Vendetta*, John Mc Teigue, États-Unis, Royaume-Uni, Allemagne, 2005. ←