



**GRAAT On-Line issue #7 January 2010**

**Fondements imaginaires des représentations de la justice  
dans la science-fiction américaine**

Hélène Escudié

Université François-Rabelais, Tours

Un même constat a pu être dressé à maintes reprises : la littérature comme le cinéma américains mettent fréquemment en scène des actes de justice, et ce sous les formes les plus variées : procès de tous ordres comme dans *Erin Brokovich*<sup>1</sup> ou *Philadelphia*,<sup>2</sup> policiers défendant le droit des plus démunis comme dans *Wanted Dead or Alive*,<sup>3</sup> shérifs chargés de faire respecter la loi de l'Ouest comme dans *Rio Bravo*<sup>4</sup> ou encore d'innombrables westerns développant le même thème. Les œuvres de science-fiction semblent cependant échapper à cette pratique généralisée, tant la justice y est, d'un point de vue relatif, peu représentée. Bien sûr, les justiciers du Middle-West ont fait place aux super-héros des temps modernes, comme Spiderman ou Wonder Woman. Mais cette transposition directe paraît n'offrir qu'un intérêt limité. On tentera plutôt de démontrer ici les mécanismes imaginaires à partir desquels l'auteur de science-fiction fonde sa conception de l'acte de justice, ou encore sa conception du sentiment de justice. Dans cette perspective, les motifs du procès et de l'ordalie, tels qu'ils se rencontrent par exemple dans « The Bicentennial Man »<sup>5</sup> d'Isaac Asimov, ou dans « Arena »<sup>6</sup> de Fredrick Brown, seront analysés pour montrer dans quelle mesure ils sont liés, par le truchement de références bibliques, aux grandes formes du jugement divin. Cette première étape permettra ensuite d'envisager sous un angle neuf certaines formes de manifestations du sentiment de justice, notamment à partir des théories de René Girard sur le bouc émissaire. Car la « qualité » de ce qui est juste peut se rencontrer en dehors même de toute mise en

scène de procès ou d'épreuve. C'est bien du moins ce que démontre un texte comme « *The Ones Who Walk Away from Omelas* »<sup>7</sup> d'Ursula Le Guin.

Publiée en 1976, la nouvelle « *The Bicentennial Man* » d'Isaac Asimov obtient le prix Hugo en 1977.<sup>8</sup> Elle est ensuite tournée en film par Chris Columbus en 1999,<sup>9</sup> avec dans le rôle principal, celui du robot Andrew, l'acteur Robin Williams. L'étude s'appuiera à la fois sur le film et sur la nouvelle initiale.

Qu'il s'agisse de la nouvelle ou du film, le lecteur ou le spectateur se trouvent d'emblée plongés dans un contexte juridique. Dans le récit d'Asimov, les trois lois de la robotique, seul appareil judiciaire auquel soit soumis un robot, sont en effet présentées dès le début sans aucun commentaire. De même, dans le film de Columbus, Andrew, le nouveau robot de la famille Martin, présente à peine sorti de sa boîte ces trois lois sous la forme d'un hologramme tonitruant qui en souligne l'aspect caricatural. La musique, digne d'un spectacle de cirque ou de music-hall, accentue le côté ridicule de la présentation. Deux questions se posent alors : pourquoi ces trois lois, et surtout pourquoi leur présentation se fait-elle ainsi, furtivement dans le premier cas, caricaturalement dans le deuxième ?

La première interprétation qui vient à l'esprit consiste à assimiler ce maigre compendium législatif à une réduction parodique du Décalogue. Il est bien évident qu'un robot, qui ne possède aucune pensée autonome, n'a, en principe, pas besoin d'un appareil judiciaire complexe pour fonctionner. Il lui suffit donc de suivre ces « Trois Commandements » pour se conformer aux désirs des êtres humains. S'attarder sur la justice en tant qu'institution dans ce contexte semble alors bien stérile. Pourtant, dans la nouvelle, le robot NDR-113, surnommé Andrew et programmé à l'origine pour faire le ménage, aura un destin peu banal puisqu'il ne va cesser de recourir à la justice des hommes, à laquelle il n'est a priori pas soumis, pour arriver à ses fins : quitter le statut édénique de robot pour devenir un homme.

Après cette sorte d'exergue que constitue dans la nouvelle la présentation des trois lois de la robotique, le récit se poursuit selon une division en 23 parties numérotées, d'une demi-page à deux pages, chacune concrétisant les avancées d'Andrew vers le statut d'être humain. Les trois lois de la robotique vont ainsi

engendrer une structure plus complexe. L'organisation de la nouvelle en 1+23 brèves séquences renvoie évidemment à la division du jour humain en 24 heures. De façon plus subtile peut-être, cette translation du 3 – les trois lois de la *Robotique* – au 24 – le jour *humain* – peut rappeler celle qui se rencontre dans la Bible. Aux trois rois mages de la Nativité, apportant l'or et les parfums, répondent en effet les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, présentant également des parfums dans des coupes d'or. Ainsi, la structure du texte s'appuie fortement sur la Bible pour inscrire la vie du robot dans un cadre temporel : éternel à l'origine, Andrew finira par devenir mortel et par aspirer au trépas.

Dans le film, où les divisions matérielles sont plus difficiles à repérer, ces étapes sont surtout mises en scène grâce au vocabulaire qu'utilise Andrew pour parler de lui-même. Au début par exemple, il se désigne d'une façon neutre (« One »), puis s'envisage comme « I », soulignant ainsi l'émergence de son individualité. Mais dans les deux cas, dans le film comme dans la nouvelle, les étapes que franchit le personnage sur la route de « l'humanité » commencent tout d'abord par des sensations particulières, que nous nommerions sentiments, mais qu'Andrew, n'étant pas équipé pour les exprimer, nomme « fondness ». Il manifeste ensuite un réel talent d'artiste en sculptant des morceaux de bois et déclare, lorsque son maître s'étonne de l'entendre exprimer des sentiments :

It makes the circuits of my brain somehow flow more easily. I have heard you use the word 'enjoy' and the way you use it fits the way I feel. I enjoy doing them, Sir.<sup>10</sup>

Cette progression, commune au texte et au film, permet de mettre en scène la justice des hommes. Les sculptures, les meubles que le robot crée se vendent à prix d'or. Gerald Martin, le propriétaire d'Andrew, a donc ouvert un compte en banque au nom d'Andrew Martin sans spécifier que cet Andrew était un robot. C'est ainsi que, dans la nouvelle, tout commence véritablement avec l'apparition d'un homme de loi. Gerald Martin va consulter son avocat John Feingold accompagné de son robot pour savoir si une simple machine peut légalement posséder un compte en banque. L'avocat lui donne alors un conseil : ne rien faire. Si quelqu'un veut entamer

des poursuites judiciaires à ce sujet, l'avocat s'engage toutefois à plaider la cause du robot.

Devenu riche, Andrew décide d'acheter sa liberté. C'est là que les choses se compliquent car, sur le plan légal, « the word 'freedom' has no meaning when applied to a robot ».<sup>11</sup> Le juge est très embarrassé parce qu'il ne peut se référer à aucun précédent ; il peut simplement mettre en avant « the unspoken assumption that only a man can enjoy freedom ».<sup>12</sup> Un procès s'ensuit, où la plus jeune représentante de la famille, Amanda, entame un véritable plaidoyer en faveur d'Andrew, et met en avant les uns après les autres les arguments qui pourraient influencer favorablement le juge. Ce dernier interroge ensuite Andrew en personne. Le robot développe alors un raisonnement qui emporte la décision de la Cour : « Only someone who wishes for freedom can be free. I wish for freedom ».<sup>13</sup> Et la Cour de prononcer l'arrêt suivant : « There is no right to deny freedom to any object with a mind advanced enough to grasp the concept and desire the state ».<sup>14</sup>

Cette décision est capitale car elle induit chez Andrew un besoin révélateur. Le robot « feel[s] bare without clothes ».<sup>15</sup> Ainsi, l'accession à la liberté, la possibilité de choisir entre le bien et le mal, imposent à celui qui veut en user de sortir de l'aveuglement paradisiaque : Adam et Eve eux aussi, après la faute, avaient ressenti le même besoin de se vêtir. Et comme si la fin de l'état édénique était directement liée à l'institution de la justice, la nouvelle prend un tour de plus en plus juridique. Asimov place en effet en parallèle l'évolution du robot vers une attitude plus humaine et les problèmes législatifs que cette évolution engendre. Les allusions à la loi se multiplient, le vocabulaire se fait de plus en plus précis et formel à mesure que s'enchaînent les péripéties. Agressé par des malfrats qui veulent littéralement le mettre en pièces, Andrew devient une cause d'inquiétude pour l'un des membres de la famille Martin, Paul, avocat, qui tente de lui garantir une protection minimale. Le jeune homme pose le problème sur le plan légal et propose que certains « droits » soient accordés aux robots. C'est chose faite lorsque la World Legislature édicte une loi « under which robot-harming orders [is] forbidden ».<sup>16</sup> L'engrenage juridique se met en route une fois de plus, et c'est grâce à cette loi qu'Andrew obtient que son corps métallique soit remplacé par une enveloppe simulant la chair. Possédant à

présent un corps humanoïde, Andrew, qui entreprend des recherches pour s'améliorer, se rapproche ainsi peu à peu du fonctionnement humain et va même jusqu'à remplacer sa pile atomique par une source d'énergie organique. Ce faisant, il devient non seulement un homme, mais un bienfaiteur de l'humanité, car toutes les prothèses qu'il met au point servent également au mieux-être des hommes. La compagnie qu'il a fondée produit tous les organes de remplacement nécessaires à l'allongement de la vie humaine. Andrew se dote progressivement de toutes les fonctions vitales d'un être humain. Il mange, boit, respire... Mais son ambition ne s'arrête pas là. Il décide que, puisqu'il est « a human being *de facto* », <sup>17</sup> il veut être « legally identified as one ». <sup>18</sup> Il veut être « a human being *de jure* ». <sup>19</sup> Artiste, écrivain, savant, il a contribué à développer la culture humaine et attend alors des humains que ceux-ci lui accordent légalement le statut d'être humain. Avec l'aide des juristes de la famille Martin, il gagne une série de procès qui, étape par étape, donnent une acception de plus en plus large au statut d'être humain. Malgré tout, la loi reste rigide et achoppe sur un point. Tant que le cerveau d'Andrew reste immortel, on ne peut lui accorder ce statut puisque les êtres humains sont mortels. C'est alors qu'Andrew décide que les cellules composant son cerveau doivent elles aussi mourir. Il subit une opération qui ne va lui laisser qu'un an à vivre. Devenu à présent mortel, ayant accepté la mort comme prix à payer pour devenir humain, Andrew gagne enfin la justice à sa cause. Une dernière loi est votée, lui accordant le statut d'être humain :

The final ceremony was timed, quite deliberately, for the two hundredth anniversary. The World President was to sign the act and make it law and the ceremony would be visible on a global network and would be beamed to the Lunar state and even to the Martian colony.

Andrew was in a wheelchair. He could still walk, but only shakily.

With mankind watching, the World President said, 'Fifty years ago, you were declared a Sesquicentennial Robot, Andrew.' After a pause and in a more solemn tone, he said, 'Today we declare you a Bicentennial Man, Mr Martin.'

And Andrew, smiling, held out his hand to shake that of the President. <sup>20</sup>

À l'écran, cette cérémonie se change en un procès solennel où Andrew défend sa cause face aux dirigeants de l'univers. Ainsi le film comme la nouvelle s'achèvent

sur une seconde référence explicite à la Genèse : tel Adam et Eve, Andrew, après s'être senti nu, après avoir connu la souffrance de la chair, accède à la temporalité et à la finitude humaines.

L'appareil judiciaire, avec toutes ses composantes, se substitue ici à Dieu pour créer un homme à partir d'une machine. Ce n'est pas, comme dans la Genèse, l'esprit divin qui engendre un être humain à partir d'argile, ce sont tous les rouages de la justice qui vont se mettre en branle les uns après les autres, comme une immense mécanique bien huilée, pour produire un être humain à partir d'une machine. Le parallèle établi par l'auteur, puis par le scénariste, entre les étapes menant vers l'humanisation d'Andrew et l'évolution du système législatif conduit aussi à une sorte d'humanisation de la justice. D'instrument aveugle au début de l'histoire, celle-ci est ensuite représentée avec ses doutes, ses craintes, bref, son humanité, et c'est d'ailleurs le genre humain dans son ensemble, jusqu'à la plus lointaine planète colonisée par l'homme, qui regarde le Président du Monde appliquer la loi que l'on vient de voter et transformer un robot en homme.

Nous voilà bien loin de la justice divine telle qu'elle se manifeste dans la Bible. On pouvait s'en douter dès les premières lignes, dès les premières images. Car lorsqu'il débarque chez la famille Martin, Andrew s'appelle NDR 113. Comme en hébreu, son nom ne s'écrit qu'avec des consonnes. Et c'est la petite fille de la famille qui humanise ce nom, avec la candeur propre à l'enfance, en ajoutant les voyelles nécessaires pour transformer « NDR » en « Andrew ». Dans ce parcours qui fait de la faute une bénédiction, le rôle des filles d'Eve se trouve bien naturellement reconsidéré.

La représentation d'une sorte de justice immanente se présente de façon très différente dans la nouvelle de Fredric Brown « Arena » publiée en 1944. Cette nouvelle, très populaire, a servi de base à un épisode portant le même nom dans *Star Trek*,<sup>21</sup> puis à un épisode de *Outer Limits*<sup>22</sup> intitulé « Fun and Games », et enfin à « Duel », un épisode de *Blake's 7*.<sup>23</sup> C'est une sorte d'ordalie qui est ici mise en scène, ou plus exactement un duel judiciaire. Deux camps s'affrontent. Dans chacun d'eux, un champion est choisi, et de sa victoire dépend le sort de tous les siens. L'enjeu est

de taille puisqu'il s'agit de la survie de l'humanité. Au début du récit, Bob Carson, le héros, s'éveille et les derniers souvenirs qu'il garde en mémoire le montrent dans un vaisseau spatial en train de combattre ceux que l'humanité appelle les Outsiders. Or le voilà à présent étendu sur une plage de sable bleu, nu, sous une chaleur étouffante. Il fait si chaud que, si le sable avait été rouge, il se serait cru, de son propre aveu, en enfer. D'emblée donc, les références aux mythes inspirés de la Bible<sup>24</sup> s'imposent au lecteur : « It was hot, hotter than hell. Only hell— the hell of the ancients— was supposed to be red and not blue ». <sup>25</sup>

Carson remarque alors qu'il est sous un dôme — autre motif caractéristique de la présence du religieux —, et distingue, plus loin, une silhouette rouge qui provoque chez lui un frisson d'horreur. Il se demande s'il est mort, mais « if there were immortality, it wouldn't be a senseless thing like this, a thing of blue heat and blue sand and a red horror ». <sup>26</sup> C'est alors qu'il entend résonner une voix à l'intérieur de son crâne :

Through spaces and dimensions wandering, and in this space and this time, I find two peoples about to exterminate one and so weaken the other that it would retrogress and never fulfil its destiny, but decay and return to mindless dust whence it came. And I say this must not happen. <sup>27</sup>

À la question de Carson qui demande qui parle, la voix répond et lui explique la situation :

I am the end of evolution of a race so old the time cannot be expressed in words that have meaning to your mind. A race fused into a single entity, eternal.

An entity such as your primitive race might become, [...] time from now. So might the race you call, in your mind, the Outsiders. So I intervene in the battle to come, the battle between fleets so evenly matched that destruction of both races will result. One must survive. One must progress and evolve. <sup>28</sup>

Cette entité ressemble fort à ce que nous appelons Dieu et représente une sorte de justice immanente : éternel, sans réalité physique, décidant de la vie et de la mort de l'humanité apparemment sans aucun état d'âme. C'est bien le Dieu de l'Ancien Testament, un Dieu implacable qui propose aux deux parties un duel judiciaire. « The survivor is the champion of his race. That race survives ». <sup>29</sup>

Les deux champions sont séparés par une sorte de barrière transparente, « a force-field » qu'il leur faut essayer de franchir pour atteindre l'ennemi. Toutefois, ce n'est pas la force physique qui importe. L'entité supérieure le précise : « Brain-power and courage will be more important than strength. Most especially courage, which is the will to survive »<sup>30</sup>. Nous voici devant une réédition du combat entre David et Goliath. L'ennemi, celui que Carson appelle à présent « the Roller » car il a l'apparence d'une boule et se déplace en roulant, semble disposer de pouvoirs télépathiques très puissants. C'est donc à une bataille entre deux intelligences que nous assistons. L'Entité supérieure avait vu juste. C'est par la déduction, la réflexion et la ténacité que Carson va finalement triompher d'un être dont la différence même lui fait horreur :

He felt sheer horror at the alienness, the difference of those thoughts, conveying things that he felt but could not understand or express, because no terrestrial language had words, no terrestrial brain had images to fit them. The mind of a spider, he thought, or the mind of a praying mantis or a Martian sand-serpent, raised to intelligence and put in telepathic rapport with human minds, would be a homely familiar thing, compared to this.<sup>31</sup>

Carson a gagné la place de l'humanité dans l'univers. Ce jugement simpliste mais efficace a permis à des millions d'êtres humains de rester en vie. La souffrance physique de Carson, ses doutes, ses moments de désespoir se voient contrebalancés par l'idée selon laquelle l'enjeu de ce duel n'est rien moins que la survie de l'humanité tout entière. La mise en pratique d'une justice simpliste, le duel judiciaire, conduit ici à une sorte de jugement moral. Il est juste que les souffrances de Carson permettent à l'humanité entière d'être épargnée.

Un point de vue identique mais développé avec plus de profondeur se retrouve dans « The Ones Who Walk Away from Omelas », nouvelle d'Ursula K. Le Guin, publiée en 1973, et récompensée l'année suivante par le Prix Hugo. Le sous-titre, « Variations on a Theme by William James », souligne que l'écrivaine part d'une proposition tirée de « The Moral Philosophy and the Moral Life » :

If the hypothesis were offered us of a world in which Messrs. Fourier's and Bellamy's and Morris's utopias should all be outdone, and millions



kept permanently happy on the one simple condition that a certain lost soul on the far-off edge of things should lead a life of lonely torture, what except a specific and independent sort of emotion can it be which would make us immediately feel, even though an impulse arose within us to clutch at the happiness so offered, how hideous a thing would be its enjoyment when deliberately accepted as the fruit of such a bargain?<sup>32</sup>

Contrairement aux deux précédentes, cette nouvelle ne développe pas de véritable intrigue. Elle se réduit à la description d'une cité idéale, Omelas, sorte de lieu utopique que le narrateur propose de bâtir, en invitant directement le lecteur à participer à la peinture qui est donnée de la ville. Les adresses au lecteur, « you see », « as you like it », *etc.*, se multiplient, de sorte que l'on découvre, ou mieux, que l'on reconstruit la cité d'Omelas sur le modèle d'un théâtre antique, encerclé de montagnes et ouvrant sur une superbe baie où les reflets de l'eau jouent avec le soleil. Toute la description compose une harmonie de couleurs, où le blanc et l'or se mêlent au bleu du ciel, au vert des prairies, au rouge des toits. Et le narrateur d'interpeller directement le narrataire :

I wish I could convince you. Omelas sounds in my words like a city in a fairy tale, long ago and far away, once upon a time. Perhaps it would be best if you imagined it as your own fancy bids, assuming it will rise to the occasion, for certainly I cannot suit you all.<sup>33</sup>

Cette technique d'écriture permet au lecteur de se sentir partie prenante d'une histoire qui n'en est en réalité pas une. Il doit donc choisir lui-même les détails qui vont être ajoutés à cette cité et à ses habitants, installer le décor à sa guise, selon ses goûts et son humeur du moment. Et le narrateur justifie de la sorte cette latitude exceptionnelle :

This follows from the fact that the people of Omelas are happy people. Happiness is based on a just discrimination of what is necessary, what is neither necessary nor destructive, and what is destructive.<sup>34</sup>

Dans la catégorie médiane de ce que l'on peut considérer comme créateur de bonheur, le lecteur a ainsi tout loisir de développer ou non la technologie, d'inventer des objets qui n'existent pas encore. De la même manière, il peut aussi choisir ou non d'introduire la religion, de pratiquer des orgies, de répandre les drogues douces, la musique, de multiplier les fêtes où la joie règne sans partage.

Toutefois, après un dernier questionnement du narrateur cherchant à vérifier qu'on a bien suivi son cheminement, le lecteur se trouve brutalement introduit dans un autre monde : « Do you believe ? Do you accept the festival, the city, the joy? No? Then let me describe one more thing ». <sup>35</sup>

Les images aux couleurs vives et les descriptions du bonheur laissent alors la place à des connotations sombres et inquiétantes. Tout le bonheur, la richesse intellectuelle, artistique et matérielle de cette cité reposent sur le fait que, au fond d'un noir réduit, un enfant est maintenu prisonnier dans la solitude la plus totale. Il n'a pour compagnons qu'un balai, une serpillière et un seau qui lui servent en quelque sorte de gardiens de prison et qui, dans cette pénombre, lui font peur. À peine nourri, il ressemble à un faible d'esprit vivant dans ses déjections.

The child used to scream for help at night and cry a good deal, but now it only makes a kind of whining, "eh-haa, eh-haa", and it speaks less and less often. It is so thin there are no calves to its legs; its belly protrudes; it lives on a half-bowl of corn meal and grease a day. It is naked. Its buttocks and thighs are a mass of festered sores, as it sits in its own excrement continually. <sup>36</sup>

Lorsque les enfants de la cité d'Omélas arrivent à l'âge de comprendre, c'est-à-dire entre huit et douze ans, on les conduit dans le réduit où vit cet enfant. Ils n'ont pas le droit de lui parler, ils se contentent de le regarder. On leur explique alors que les souffrances de cet enfant sont nécessaires pour le bien-être de la communauté tout entière.

They would like to do something for the child. But there is nothing they can do. If the child were brought up into the sunlight out of that vile place, if it were cleaned and fed and comforted, that would be a good thing indeed; but if it were done, in that day and hour all the prosperity and beauty and delight of Omélas would wither and be destroyed. Those are the terms. To exchange all the goodness and grace of every life in Omélas for that single, small improvement: to throw away the happiness of thousands for the chance of the happiness of one. <sup>37</sup>

On reconnaît ici clairement une référence à la philosophie utilitariste de Jeremy Bentham et de John Stuart Mill, pour qui la morale et son appareil judiciaire se trouvent fondés sur le principe d'utilité : « The good is whatever brings the greatest happiness to the greatest number ». <sup>38</sup> Peu importe la moralité, l'acte se mesure à ses

conséquences. La quantité de bien-être produit permet de juger de la valeur d'une action. Il s'ensuit que l'on peut sacrifier une minorité si le bien-être du plus grand nombre est en jeu.

On touche ainsi au principe du bouc émissaire. Un seul être est destiné à souffrir et rachète le bonheur de tous. On s'en souvient, le bouc émissaire, cet animal qui apparaît dans la Bible, est en réalité double. Lui et son frère sont présentés à la foule dans la tradition du Lévitique, le jour du Yom Kippour, le rite expiatoire annuel. Les deux boucs sont tirés au sort. Le premier est sacrifié à Dieu, le second est envoyé dans le désert vers Azazel. C'est ce second bouc, *caper emissarius*, qui est le bouc émissaire. Il est en effet porteur de tous les péchés des hommes. Le bouc est ensuite chargé d'emporter ces péchés dans un lieu aride, vers une falaise d'où il est précipité selon la tradition juive, vers un démon sauvage, un ange déchu selon la tradition chrétienne, à la suite d'une erreur de traduction du mot « Azazel ». René Girard s'est penché sur ce principe dans *La Violence et le sacré*.<sup>39</sup> Le philosophe explique le recours au bouc émissaire dans nos sociétés à partir d'un mécanisme très précis et semble-t-il inéluctable. Lorsqu'une société arrive à un état d'indifférenciation, où les valeurs culturelles et les différences disparaissent, la crise qui s'ensuit conduit à une forme de violence qui a besoin d'un exutoire. Celui-ci se trouve en général dans des communautés minoritaires qui présentent des caractéristiques a-normales, qui sortent de la norme. Si c'est un seul individu qui est ainsi stigmatisé, il faut que cette victimisation prenne un sens au niveau social. C'est bien le cas dans la nouvelle. Les tortures de cet enfant trouvent leur sens dans la règle qui régit la cité. Et les habitants en sont conscients.

Chez Ursula Le Guin toutefois, la population réagit différemment à la situation. Certains acceptent cet état de fait. D'autres pleurent et restent pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois, prostrés et désespérés. Puis ils se résignent : "Their tears at the bitter injustice dry when they begin to perceive the terrible justice of reality, and to accept it".<sup>40</sup>

Injustice, justice : les deux mots, rassemblés dans la même phrase, sont évidemment destinés à frapper l'imagination du lecteur. Les larmes et l'impuissance humaine sont à l'origine du bonheur :

It is their tears and danger, the trying of their generosity and the acceptance of their helplessness, which are perhaps the true source of the splendor of their lives. Theirs is no vapid, irresponsible happiness. They know that they, like the child, are not free.<sup>41</sup>

Il y a pourtant une autre catégorie d'habitants, celle qui donne son titre à la nouvelle : « the ones who walk away from Omelas », et c'est sur ces mots que le récit se termine également. Qui sont-ils ? On n'en saura pas grand chose. On sait simplement qu'ils sont seuls, et qu'ils marchent, vers l'ouest ou le nord, dans la pénombre. Cette marche irréversible est exprimée par le biais de verbes de mouvement qui sont omniprésents dans le dernier paragraphe de la nouvelle : « they walk », « they keep walking », « they go on », « they leave », « they pass down ». Et le narrateur ajoute en conclusion :

The place they go towards is a place even less imaginable to most of us than the city of happiness. I cannot describe it at all. It is possible that it does not exist. But they seem to know where they are going, the ones who walk away from Omelas.<sup>42</sup>

On ne saura jamais où ces personnes vont. On comprend toutefois pourquoi elles partent. Impuissantes à changer les lois qui régissent la cité d'Omélas, elles refusent de continuer à cautionner un état de fait qui les révolte. Car ce n'est évidemment pas par hasard si cette cité faussement édénique se nomme « Omélas ». D'après la romancière, c'est en lisant le panneau routier de la ville de Salem (Oregon) à l'envers qu'est né le mot.<sup>43</sup> Mais il y a bien plus qu'un jeu palindromique dans cette appellation imaginaire. La ville de Salem est en effet connue pour son pénitencier où de nombreux détenus réputés dangereux ont attendu leur exécution pendant des années. Elle est aussi connue pour son hôpital psychiatrique où d'autres malheureux, réputés également dangereux pour la société, sont enfermés. Le metteur en scène de *One Flew over the Cuckoo's Nest*,<sup>44</sup> Milos Forman, a d'ailleurs choisi symboliquement cet hôpital pour tourner les scènes de révolte qui se situent à l'intérieur.

Ce jeu d'inversions est révélateur de l'ensemble des mécanismes qu'on a pu voir à l'œuvre dans la présente étude. De même que Salem s'inverse pour permettre de reconstruire un faux paradis, le message biblique se trouve une fois de plus retourné pour servir à l'éducation des hommes. Le robot Andrew Martin avait fait

appel à la justice pour obtenir le droit de quitter son Éden factice et accéder à la liberté, quitte à connaître la mort. De façon analogue, ceux qui partent d'Omélas renoncent à une cité faussement paradisiaque, comme figée dans un bonheur éternel, mais où joie et beauté du grand nombre reposent sur la souffrance d'un seul. La route qu'ils empruntent figure le temps retrouvé. Nul doute qu'eux aussi, en se dirigeant vers l'ouest ou le nord, et donc en direction du couchant ou de la nuit, s'acheminent lentement vers la mort. Et c'est le risque que prend également le héros de Fredric Brown, comme si la justice des hommes était à ce seul prix, comme si le fléau de la balance suprême n'était autre que la faux du temps.

### Notes

---

<sup>1</sup> Soderbergh, Steven. *Erin Brokovich*. Jersey Films. Avec Julia Roberts et Albert Finney. 2000, 185 mn.

<sup>2</sup> Demme, Jonathan. *Philadelphia*, Tristar Pictures. Avec Tom Hanks et Denzel Washington. 1993, 119 mn.

<sup>3</sup> Carr, Thomas. *Wanted Dead or Alive*. Four Star Productions. Avec Steve McQueen, de 1958 à 1961, 94 épisodes de 30 mn.

<sup>4</sup> Hawks, Howard. *Rio Bravo*. Warner. Avec John Wayne et Dean Martin, 1959, 141 mn.

<sup>5</sup> Asimov, Isaac. « The Bicentennial Man » (1976). *The Bicentennial Man*. 2000, p. 135-172.

<sup>6</sup> Brown, Fredric. « Arena ». *Astounding Science Fiction*. Juin 1944, p. 72-96.

<sup>7</sup> Le Guin, Ursula K. « The Ones Who Walk Away from Omélas » (1973). In *The Wind's Twelve Quarters*. Londres : Victor Gollancz, 1975, p. 275-284.

<sup>8</sup> En 1993, elle fera l'objet, sous le titre *The Positronic Man*, d'un développement sous forme de roman en collaboration avec Robert Silverberg.

<sup>9</sup> Columbus, Christopher. *Bicentennial Man*. Touchstone Pictures. Avec Robin Williams et Embeth Davidtz, 1999, 132 mn.

<sup>10</sup> « The Bicentennial Man », *op. cit.*, p.138.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>21</sup> Pevney Joseph. « Arena », *Star Trek: The Original Series*. 19 janvier 1967, épisode 18, 50 mn.

<sup>22</sup> Stevens, Leslie. « Fun and Games », *The Outer Limits*, 30 mars 1964, épisode 27, 60 mn.

<sup>23</sup> Nation, Terry. « Duel », *Blake's 7*. 20 février 1978, épisode 8, 50 mn.

---

<sup>24</sup> C'est en effet la tradition judéo-chrétienne qui fait du Shéol, puis de l'Enfer, un monde dévasté par le feu. La Géhenne, à l'origine dépôt d'ordures à incinérer, était devenue le lieu d'un culte à Moloch auquel on sacrifiait des enfants par le feu. L'Enfer des Anciens qu'évoque Brown n'a donc rien à voir avec l'au-delà tel que l'imaginent les Grecs et les Romains.

<sup>25</sup> Fredric Brown, « Arena », *op. cit.*, p. 73.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>32</sup> James, William. « The Moral Philosophy and the Moral Life » (1897). In *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*. New York, Dover Publications Inc, 1956, p. 188.

<sup>33</sup> Le Guin, *op. cit.*, p. 278.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>38</sup> Bentham, Jeremy. *The Principles of Moral and Legislation* (1789). Ed. J. H. Burns and H. L. A. Hart. Londres : The Athlone Press, 1970, p. 1.

<sup>39</sup> Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972, p.451.

<sup>40</sup> Le Guin, *op. cit.*, p. 283.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>43</sup> La romancière déclare dans une introduction à la nouvelle : « it came from a road sign: Salem (Oregon) backwards. Don't you read road signs backwards ? POTS. WOLS nerdlihc. Ocsicnarf Nas... Salem equals schelomo equals salaam equals Peace. Melas. O melas. Omelas. Homme hélas. »

<sup>44</sup> Forman, Milos. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. United Artists. Avec Jack Nicholson et Louise Fletcher, 1975, 133 mn.