

# Le juge (in)animé : les représentations du juge dans les dessins animés populaires comme vecteurs de l'identité américaine

Par Marie-Laurence Hébert-Dolbec  
e-legal, Volume n°1

Pour citer l'article :

Marie-Laurence Hébert-Dolbec, « Le juge (in)animé : les représentations du juge dans les dessins animés populaires comme vecteurs de l'identité américaine », 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/le-juge-in-animé-les-representations-du-juge-dans-les-dessins-animes-populaires-comme-vecteurs-de-l-identite-americaine>

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



Le présent article propose une analyse de la figure du juge dans les dessins animés étatsuniens. Le magistrat y apparaît tantôt absent - e.g. dans les œuvres classiques de *Disney* où il est somme toute inexistant du moins dans sa forme professionnelle - tantôt désacralisé - e.g. dans *Les Simpsons* où il est dépeint comme un membre à part entière de la société. Indubitablement toutefois, la justice - ou, du moins, l'idée du juste (ou du bien) à laquelle veulent nous faire croire les créateurs de ces œuvres - semble être atteinte indépendamment de l'intervention du juge. Quelle(s) fonction(s) remplissent donc les représentations animées du juge à l'écran ? Nous arguons ici que, plutôt qu'une représentation rigoureuse du système de justice (et malgré des visées parfois subversives), le juge - ou son absence - dans le cinéma d'animation de *Disney* ou dans la série télévisée *Les Simpsons* se veut le véhicule de certaines valeurs fondatrices de la société étatsunienne.

# Introduction

« Oh Marge, cartoons don't have any deep meaning. They're just stupid drawings that give you a cheap laugh »<sup>1</sup>

§1 Ainsi lançait Homer Simpson à son épouse, Marge, lors d'un épisode de la populaire série télévisée animée *The Simpsons* diffusé en 1991. L'affirmation est légitime. Le cinéma d'animation<sup>2</sup> fut longtemps considéré, à l'instar de la bande dessinée<sup>3</sup>, comme un art de second plan : un sous-genre du septième art, peu étudié ou, du moins, dont les analyses demeurent marginales. Son public liminaire - les enfants<sup>4</sup> - n'a manifestement pas contribué à éviter sa périphérisation comme objet d'étude. Certes, les deux dernières décennies ont été le théâtre (pour ne pas dire l'écran) d'une extension de leur audience cible. D'une part, l'apparition notamment d'œuvres télévisuelles américaines diffusées à un horaire tardif a rejoint un public plus âgé (*The Simpsons*, *South Park*, *Family Guy*, *Futurama*, pour n'en nommer que quelques-uns). D'autre part, sont apparus des dessins animés pouvant se prêter à une double lecture et, ce faisant, convenant tout autant à un public adulte (les films produits par *Pixar* et certaines œuvres de *DreamWorks*, par exemple). Cette mutation du profil de l'auditeur moyen du genre animé n'a néanmoins eu que peu d'influence sur la manière dont il était et est toujours appréhendé : on continue à le pousser du revers de la main - que ce soit comme objet d'étude que lorsqu'il s'agit de l'avouer sérieusement comme référent culturel - puisque futile ou trivial. En outre, les émissions de fin de soirée telles que *Les Simpsons* ou *Beavis and Butt-head*, par exemple, continuent d'être perçues comme une vulgarité télévisuelle par certaines familles<sup>5</sup>.

§2 Cette périphérisation du genre animé comme objet d'étude s'étend, sans surprise, à la doctrine sondant les visions du droit et de la justice à travers l'étude d'œuvres culturelles. Ne relevant pas des genres nobles du cinéma, le dessin animé ne fut que rarement traité sous l'angle *Law & Film*, mais plutôt relégué parmi les autres manifestations de la culture populaire<sup>6</sup>. Ce constat peut sembler troublant si l'on prend au sérieux l'une des perspectives ouvertes par le courant *Law & Film*, soit le fait que ces représentations du droit à l'écran façonnent la perception commune que noue le grand public à l'égard de la justice et de ses professionnels. En l'espèce, une plus grande partie de la population est susceptible dès la tendre enfance de visionner un dessin animé que de prendre part à des procédures judiciaires. Comme le souligne Friedman, tant que la culture juridique se mue en une structure de plus en plus complexe, coûteuse et, de fait, de moins en moins accessible, la culture populaire, ce compris le cinéma d'animation, demeurera une, voire la source principale d'information juridique pour le public<sup>7</sup>.

§3 Partant, vu le gain d'importance du dessin animé dans le paysage culturel mondial, c'est en raison du peu d'analyses dont il fait l'objet sous l'égide du courant *Law & Film* que cet article s'y intéresse. Bien qu'il ne relève généralement pas du genre judiciaire, le cinéma d'animation traite abondamment de situations juridiques diverses allant de la responsabilité contractuelle<sup>8</sup> au droit pénal<sup>9</sup>. Dans le cadre du colloque *Arrêts sur images Les représentations du juge à l'écran* tenu en mars 2015 à l'Université libre de Bruxelles, l'auteur de ces lignes a choisi - essentiellement pour des raisons culturelles, mais aussi de la popularité du répertoire - de fixer son analyse sur les dessins animés étatsuniens et sur les représentations qui y sont faites du juge<sup>10</sup>. Des rares auteurs s'étant penchés sur la place qu'occupent le droit et ses représentations dans les œuvres d'animation, peu se sont intéressés aux personnifications des professionnels du droit<sup>11</sup> et aucun, à notre connaissance, spécifiquement à la figure du juge. Sans être un personnage central, le juge est pourtant un protagoniste récurrent notamment de certaines séries télédiffusées sur d'importantes chaînes de la télévision américaine telles que *The Simpsons* (Fox) ou encore *South Park* (Comedy Channel). Pourquoi, dès lors, s'intéresse-t-on donc si peu aux images du droit et, plus spécifiquement du juge, générées par le cinéma d'animation ?

§4 Une hypothèse serait que, plutôt que d'informer - de manière exacte ou non - son audience sur le système de justice et ici, plus particulièrement, sur la fonction de juge, les représentations de ce dernier dans ces dessins animés refléteraient certaines caractéristiques identitaires de la société américaine<sup>12</sup>. Les images projetées ne semblent pas, sauf exceptions, être un miroir juste, rassurant ou même cohérent du système judiciaire étatsunien. Sans être inévitablement négatif, le tableau peint du juge dans les dessins animés n'est non plus particulièrement critique : en dépit d'une application toute relative des règles, le résultat final du processus judiciaire semble le plus souvent équitable<sup>13</sup>. À l'instar des autres significations prêtées à la télévision étatsunienne, les juges qu'on y représente (ou omet de représenter) pourraient plutôt être perçus comme une incarnation de la singularité américaine contribuant ainsi à un sentiment patriotique<sup>14</sup>.

§5 Afin de démontrer la mobilisation de la figure de juge dans la communication nationaliste, voire patriotique, à laquelle participe les dessins animés, la présente étude concerne deux cas d'étude relevant certes d'un registre différent, mais tous deux reconnus comme des symboles de la culture populaire américaine<sup>15</sup>. Nous nous attacherons à analyser de prime abord les longs métrages produits par *Walt Disney Pictures*, ci-après « Disney », pour ensuite jeter un regard sur la série animée *The Simpsons*. Pour chacun de ces cas d'études, trois constats peuvent être faits. Premièrement, chaque production établit un type particulier du juge auquel elle adhère : un juge absent dans le cas de Disney et un juge désacralisé dans le cas de *The Simpsons*. Deuxièmement, le droit (et la morale) est une chose toute relative et sa mise en œuvre véritable est indépendante du juge. Troisièmement, si le système judiciaire ou ce qui en tient lieu n'est pas dépeint de

manière nécessairement négative, les représentations du juge informe plutôt l'audience sur le caractère de la nation américaine : le juge absent des Disney exprime l'exceptionnalisme américain - alors que celui de *The Simpsons* rappelle l'importance de la cellule familiale et la prégnance de la méfiance envers l'autorité.

## « Au-dessus des Lois »<sup>16</sup> : le juge absent dans Disney, miroir de l'exceptionnalisme américain

§6 Les classiques d'animation des studios Disney<sup>17</sup> font partie intégrante de la culture populaire nord-américaine, voire mondiale. Comme un passage obligé de l'enfance - « *an important part of growing up* » pour reprendre les mots de Chyng Feng Sun et Erica Scharrer<sup>18</sup> -, une analyse sérieuse des représentations du juge dans les dessins animés ne pouvait négliger de s'y intéresser attentivement. Or, le juge professionnel est absent de la plupart des longs métrages produits par la firme de Burbank en Californie. L'absence de juge professionnel laisse place à un juge imagé : le protagoniste principal se transforme ainsi en justicier. Ce défaut de représenter l'autorité judiciaire, s'il n'informe point l'audience sur le système de justice, regorge toutefois de signifiant quant à la société étatsunienne et son exceptionnalisme (souhaité) sur la scène internationale.

## Disney, pourvoyeur de l'« *American way of life* » dès la tendre enfance

§7 *Disney Incorporated* est l'un des leaders de l'industrie médiatique mondiale<sup>19</sup>. L'importance du legs de Disney sur la culture populaire ne se mesure pas seulement en termes de succès financiers<sup>20</sup>. D'aucuns savent mesurer l'influence de la corporation sur toutes les facettes de la société étatsunienne, que l'on pense entre autres aux politiques culturelles publiques<sup>21</sup>, à l'architecture, au service à la clientèle et au marketing<sup>22</sup>. Par ailleurs, cette influence se manifeste aussi dans la manière dont la compagnie - notamment par ses films d'animation - a réussi à s'imbriquer positivement aux souvenirs d'enfance de plusieurs générations. Ainsi, dans le cadre d'un cours d'éducation aux médias d'un grande université publique américaine dans lequel les étudiant-e-s étaient invité-e-s à comparer certains classiques de Disney avec les contes qui les avaient inspirés, 95% de l'auditoire avait déjà vu *The Little Mermaid* (*La petite sirène* en version française)<sup>23</sup>. Cela est sans surprise : marqué par un absolutisme moral se révélant rassurant, Disney touche une audience loyale sur lequel ces films ont un impact à long terme<sup>24</sup>. Ces derniers constituent en majeure partie des reprises de contes européens - voire des mythologies grecques ou chinoises - suivant toutes un schème narratif semblable : un héros ou une héroïne faisant face à un méchant, des personnages stéréotypés, un développement moral prévisible.

§8 La présente analyse se limite aux classiques d'animation des studios Disney produits depuis 1989, soit depuis la mise en marché de *The Little Mermaid*. Si ce long métrage allait signer un tournant, ou plutôt une renaissance, pour Disney après quelques décennies de creux de popularité<sup>25</sup>, le choix de matériau se veut aussi un effort de couvrir la même période que l'autre dessin animé choisi aux fins

de l'étude, *The Simpsons*, dont la diffusion a débuté en 1989. Le matériau choisi exclut les co-productions - avec *Pixar* par exemple<sup>26</sup> - et les distributions de productions de studios étrangers - les films de Hayao Miyazaki sous la bannière *Ghibli* (*My Neighbor Totoro*, *Kiki's Delivery Service*, *Princess Mononoke*, par exemple) notamment - pour la simple raison que les modes de production ainsi que les imaginaires présentés relèvent a priori d'un autre registre. Les films étudiés sont des longs métrages contenant exclusivement des séquences d'animation : sont ainsi exclues les œuvres associant séquences d'animation et séquences de vues réelles telles que *Who Framed Roger Rabbit?*<sup>27</sup>. Finalement, les années 1990 marquant pour Disney le début d'une systématisation de la production de suites à ses plus grands succès, l'auteure a choisi, par souci de concision, de se concentrer sur les premiers films de chaque série.

<b>Titre</b>	<b>Année</b>	<b>Réalisateur(s)</b>
<i>The Little Mermaid</i>	1989	Ron Clements, John Musker
<i>The Beauty and the Beast</i>	1991	Gary Trousdale, Kirk Wise
<i>Alladin</i>	1992	Ron Clements, John Musker
<i>The Lion King</i>	1994	Roger Allers, Rob Minkoff
<i>Pocahontas</i>	1995	Mike Gabriel, Eric Goldberg
<i>The Hunchback of Notre-Dame</i>	1996	Gary Trousdale, Kirk Wise
<i>Hercules</i>	1997	Ron Clements, John Musker
<i>Mulan</i>	1998	Tony Bancroft, Barry Cook
<i>Tarzan</i>	1999	Chris Buck, Kevin Lima
<i>The Emperor's New Groove</i>	2000	Mark Dindal
<i>Atlantis, The Lost Empire</i>	2001	Gary Trousdale, Kirk Wise
<i>Lilo &amp; Stitch</i>	2002	Dean DeBlois, Chris Sanders
<i>Treasure Planet</i>	2002	Ron Clements, John Musker
<i>Brother Bear</i>	2003	Robert Walker, Aaron Blaise
<i>Home on the Range</i>	2004	Will Finn, John Sanford
<i>Chicken Little</i>	2005	Mark Dindal
<i>Meet the Robinsons</i>	2007	Stephen J. Anderson
<i>The Princess and the Frog</i>	2009	Ron Clements, John Musker
<i>Tangled</i>	2010	Byron Howard, Nathan Greno
<i>Wreck-it Ralph</i>	2012	Rich Moore

<b>Titre</b>	<b>Année</b>	<b>Réalisateur(s)</b>
<i>Frozen</i>	2013	Chris Buck, Jennifer Lee
<i>Big Hero 6</i>	2014	Don Hall, Chris Williams
<i>Zootopia</i>	2016	Byron Howard, Rich Moore, Jared Bush

## Un juge absent : L'absence généralisée du juge professionnel dans les classiques de Disney

§9 Un premier constat pouvant être tiré de ces 23 œuvres est l'absence généralisée de juge professionnel. Certes, en élargissant le matériau, notamment sur l'échelle historique, force est de constater que le juge est personnifié de manière assez classique – portant une toge, voire une perruque, un marteau à la main – dans certains courts métrages des années 1930<sup>28</sup>.

§10 Néanmoins, dans la période historique identifiée, le juge, au sens propre, est quasi inexistant. Les films visionnés abordent pourtant des thèmes juridiques de toute sorte<sup>29</sup> : les contrats<sup>30</sup>, notamment, mais aussi, les condamnations à l'exil<sup>31</sup>, le vol à l'étalage<sup>32</sup>, la détention illégale<sup>33</sup> et l'adoption<sup>34</sup>.

§11 Ces questions juridiques sont, dans la majorité des cas, réglées sans intervention judiciaire visible. Dans *Tangled* (*Raiponce* en version française), Flynn Ryder – un truand ayant libéré la princesse Raiponce de la tour à laquelle elle avait été confinée depuis sa tendre enfance par la sorcière Gothel – est accusé du vol du tiare royal. Des gardes lui annonceront sa condamnation à mort par pendaison sans que lui – vu sa surprise – ou le public n'aient vu l'ombre d'un juge<sup>35</sup>. Ce non-recours au juge ou cette tendance à ne pas faire intervenir le judiciaire dans des situations qui mériteraient d'en être s'explique en partie par les origines des contes, légendes et mythologies desquels se sont inspirés les têtes créatrices de Disney. Plusieurs des longs métrages étudiés sont basés sur des contes européens, plusieurs étant le fruit de longue tradition orale recueillis au 19e siècle par les frères Grimm (*Tangled*, *The Princess and the Frog*). D'autres sont basés sur des mythologies grecques (*Hercules*), légendes chinoises (*Mulan*) ou contes arabes (*Alladin*). Ces histoires, quoiqu'actualisées au fil des années entre autres par les artistes de Disney, ont des racines qui datent de plusieurs centaines, voire milliers d'années. Ce décalage historique peut expliquer l'absence de juge dans la forme qu'on l'envisage aujourd'hui.

§12 Le juge, au sens propre, est tout de même utilisé comme personnage à quelques reprises. Il est alors présenté sous deux formes. Dans certains cas, à condition qu'il ne compromette pas l'issue morale de l'histoire, le juge – sans être représenté de façon négative – est souvent dépeint comme impertinent et futile au juste dénouement du scénario. Dans les autres cas, le portrait du juge est péjoratif.

Un constat semblable avait déjà été fait quant au droit plus généralement par Nielsen, Patel et Rosner<sup>36</sup>. Les règles juridiques sont respectées et présentées de manière positive - mais paraissent souvent futiles *a posteriori* - tant qu'elles ne contreviennent pas à la quête morale du héros. *A contrario*, si elles s'avèrent être un obstacle à cette quête, elles seront alors ignorées, voire dénigrées. À l'instar des autres figures d'autorité publique, le juge qui entraverait la quête du ou des personnages principaux est perçu comme un antagoniste immoral, symbole d'une autorité illégitime. Autrement dit, l'autorité judiciaire ne sera reconnue que si elle aide le protagoniste à résoudre l'intrigue en accord avec les schèmes moraux disneyens.

§13 Le film *Lilo & Stitch* est un bon exemple du premier cas d'espèce : sans brosser un portrait négatif de celle qui fait office de juge (la présidente du Grand Conseil), son rôle semble rétrospectivement plus ou moins utile au dénouement de l'histoire. Scénario original des studios Disney, il s'agit de la seule œuvre étudiée dans laquelle se tient un procès en bonne et due forme.

§14 Dans un monde extraterrestre, le docteur Jumba Jookiba, scientifique en chef des laboratoires *Défense galactique*, est accusé devant le grand conseil de la Fédération galactique unie d'avoir procédé à une expérience génétique illégale dont le produit est un petit animal bleu, Expérience 6-2-6 qui deviendra ultérieurement Stitch.

- La présidente du Grand Conseil : « Lisez les accusations ».
- Capitaine Gantu : « Docteur Jumba Jookiba, directeur scientifique des laboratoires Défense galactique. Vous avez été appelé devant ce conseil qui vous accuse d'avoir conduit illégalement des expériences génétiques ».
- La présidente du Grand Conseil : « Comment plaidez-vous ? ».
- Docteur Jumba Jookiba : « Non coupable. Toutes mes expériences sont de niveau théorique et demeurent tout ce qu'il y a de plus légal ».
- La présidente du Grand Conseil : « Nous pensons que vous avez réussi à créer une forme de vie ».
- Docteur Jumba Jookiba : « À créer une forme de vie ? Aaah ! Mais ce serait totalement irresponsable et contre l'éthique. Je ne n'oserais jamais, jamais... jamais produire une autre ».
- Capitaine Gantu : « Mais quelle est cette monstruosité ? ».
- Docteur Jumba Jookiba : « Monstruosité ? Ce que vous admirez ici est la

naissance d'une nouvelle espèce. Je l'ai appelé expérience 626. Il résiste aux balles. Il résiste au feu. Il réfléchit plus rapidement qu'un super ordinateur. Il voit dans le noir. Il déplace des objets atteignant jusqu'à 3000 fois sa taille. Son seul et unique instinct, c'est détruire tout ce qu'il lui tombe sous la main (Rires) ».

- Capitaine Gantu : « Et donc, c'est un monstre ».
- Docteur Jumba Jookiba : « Eh. Il est si petit ».
- Capitaine Gantu : « Ceci va à l'encontre de la nature. Il doit être détruit ».
- La présidente du Grand Conseil : Calmez-vous, capitaine Gantu. Peut-être pourrions-nous l'appivoiser. Expérience 626, donnez-nous l'indication que vous comprenez ce dont il est question ici. Montrez-nous qu'il y a bien quelque chose en vous qui est bon.
- Stitch : « Meega, nala kweesta ! ».
- La présidente du Grand Conseil : « Oh. Quelle horreur ! ».
- Docteur Jumba Jookiba : « Je ne sais pas où il a appris ça ».
- Capitaine Gantu : « Mettez cet idiot de chercheur aux arrêts ! ».
- Docteur Jumba Jookiba : « J'aime mieux que l'on m'appelle "génie du mal" ! ».
- La présidente du Grand Conseil : « Pour ce qui est de cette abomination, il s'agit du fruit gangrené d'un esprit dérangé, le produit malsain d'un esprit dérangé. Elle n'a pas sa place parmi nous. Capitaine Gantu, débarrassez-nous en ».
- Capitaine Gantu : « Avec plaisir ».

§15 Ainsi, l'audience l'apprendra dans la scène suivante, celui qui deviendra Stitch est condamné à l'exil sur un astéroïde désert. La perception de la décision du Grand Conseil, si elle semble sage au début du film, est appelée à changer au fil de la trame narrative. Fuyant de son destin, Stitch tombe par hasard sur une île hawaïenne où il est adopté par une jeune fille, Lilo. L'amour fraternel que lui porte la jeune fille opérera chez lui une métamorphose le rendant de plus en plus sympathique au public. Lorsqu'il est de nouveau capturé à la fin du film par les

autorités de la Fédération galactique unie, la peine à laquelle il avait été condamné, mais surtout la séparation de la famille qu'il forme maintenant avec Lilo et sa sœur, ne cadre plus avec le schème moral qu'impose généralement les œuvres de Disney. La décision du Grand Conseil, d'apparence légitime à la base, devient superfétatoire au dénouement de l'histoire: la présidente du Grand Conseil revient sur cette décision et décide de laisser Stitch sur Terre où il a maintenant une famille.

- Stitch : « Est-ce que Stitch doit monter dans le vaisseau ? ».
- La présidente du Grand Conseil : « Oui ».
- Stitch : « Est-ce qu'il a le droit de dire au revoir ? ».
- La présidente du Grand Conseil : « Oui ».
- Stitch : « Merci ».
- La présidente du Grand Conseil : « Qui êtes-vous ? ».
- Stitch : « Ça, c'est ma famille. Je l'ai trouvée tout seul comme un grand. Elle est cassée et elle est petite... mais elle est solide. Ouais, très solide ».
- Pikly : « Il faut vraiment qu'il s'en aille ? ».
- La présidente du Grand Conseil : « Vous savez tout comme moi que nos règles sont absolues. Il est formellement interdit de changer ce que le conseil a décrété ».
- Cobra : « Lilo, tu n'avais pas acheté cette chose dans un refuge ? ».
- Lilo : « Hey ! Il y a trois jours, j'ai pris Stitch dans un refuge. J'ai payé 2\$ pour cet animal alors il est à moi. C'est officiel. Si vous partez avec, ce serait comme le voler ».
- Cobra : « Les extraterrestres aiment bien les règles ».
- La présidente du Grand Conseil : « On se connaît je pense, non ? ».
- Cobra : « C.I.A. Roswell. 1973 ».
- La présidente du Grand Conseil : « Ah, oui. Vous aviez des cheveux dans le temps. Voilà ce qu'on va faire. Cette créature est maintenant condamnée à la vie en exil. Cette sentence devra par conséquent être servie ici même sur la

Terre... ».

§16 Les scénarios originaux de Disney, plus récents, semblent ainsi avoir tendance à traiter la figure judiciaire de manière un peu plus positive. À l'instar de *Lilo & Stitch* où la présidente du Grand Conseil apparaît comme un personnage plutôt sympathique, la plus récente réalisation des studios d'animation Disney, *Zootopia*, dresse aussi un portrait positif de l'autorité publique en installant l'intrigue au sein d'un commissariat de police<sup>37</sup>.

§17 Toutefois, force est de le constater, cette autorité publique est présentée le plus souvent comme injuste, à l'autre extrémité du spectre bien-mal si cher aux scénaristes de Disney. Par exemple, les gardes royaux dans *Alladin* ou *Tangled* sont présentés comme méchants alors que, dans les deux cas, ils arrêtent les personnages principaux pour des actes illégaux, le vol en l'espèce. Autre exemple, le juge Frollo – pourtant archidiacre dans l'œuvre originale de Victor Hugo – du film *The Hunchback of Notre-Dame* y est dépeint comme un méchant. Dans une des scènes, l'un des personnages principaux, Quasimodo dit le Bossu, est élu Roi des Fous lors d'une fête populaire à laquelle il participe malgré l'interdiction du juge Frollo, qui fait aussi figure d'autorité parentale.

- Quasimodo : « Mon maître ! Maître, aidez-moi ! Je vous en prie ! » [Phoebus en a assez vu.]

- Phoebus : « Monsieur. Je demande la permission d'abréger ces cruautés ».

- Frollo : « Dans un moment, Capitaine. Cette leçon ne sera pas inutile ».

[Aussitôt qu'il dit ceci, la foule retient son souffle et se tait. Phoebus et Frollo se tournent vers l'estrade et voient Esmeralda monter l'escalier. Elle s'agenouille à côté de Quasimodo.]

- Esmeralda : « N'aies pas peur. Je suis désolée. Cela n'aurait jamais dû arriver ».

- Frollo : « Toi ! La bohémienne ! Descends tout de suite ! ».

- Esmeralda : « Oui, votre Honneur. Dès que j'aurai libéré cette pauvre créature ».

- Frollo : « Je te le défends ! » [Esmeralda sort un couteau de sa robe et coupe les liens qui retenaient Quasimodo.]

- Frollo : « Comment oses-tu me défier ! ».
- Esmeralda : « Vous maltraitez ce pauvre garçon tout comme vous maltraitez mon peuple. Vous prêchez la justice, mais vous êtes cruels envers ceux qui ont besoin de votre aide ».
- Frollo : « Silence ! ».
- Esmeralda : « Justice ! ».

§18 Au-delà du fait qu'elle nous présente la figure judiciaire comme impitoyable et antipathique, cette scène nous permet de constater que le peuple est également investi de la capacité de juger. Dans cet extrait, il est à la fois électeur, lorsqu'il élit Quasimodo comme Roi des Fous, puis lyncheur. Ce pouvoir populaire – que l'on pourrait assimiler à un jury populaire – apparaît de manière globalement négative dans le schème moral de Disney. Une situation semblable est observable dans *The Beauty and the Beast* où le père de la Belle est condamné à l'asile par un jury composé de villageois<sup>38</sup>. Plus exactement, cet extrait est un bon exemple de la manière qu'a Disney d'investir la protagoniste principale – personnifiée ici par Esmeralda – de l'autorité (judiciaire), au sens figuré, qui s'accompagne le plus souvent d'une impunité.

## Un juge imagé : autorité et impunité du protagoniste principal (ou de son prince charmant)

§19 Dans le narratif type des dessins animés de Disney, la justice repose entre les mains du protagoniste principal – ou dans les films de princesses, de son futur mari<sup>39</sup>. Ce dernier (ou cette dernière) devient le référent normatif et moral : le ou la seule à pouvoir distinguer le bien du mal. Il ou elle exerce le pouvoir dans une logique naturelle et n'a pas à répondre de ses actes, souvent illégaux.

§20 Les personnages principaux des œuvres d'animation de Disney se transforment dans plusieurs cas en justicier (privé). Comme l'indiquent Nielsen, Patel et Rosner, dans le merveilleux monde de Disney, les protagonistes n'ont pas de compte à rendre aux autorités ; ils sont l'autorité<sup>40</sup>. Si l'autorité morale des gentils est palpable tout au long des films visionnés, l'exemple le plus flagrant de leur fonction de justicier prend place inévitablement au moment où ceux-ci doivent se défendre contre le vilain. En aucun cas, ces situations, qui pourraient être considérées comme des cas de légitime défense, ne tombent entre les mains d'un juge ou d'un jury à proprement dit<sup>41</sup>. Dans ces circonstances, le héros principal

devient à la fois juge, jury et exécuteur de la peine, peine qui sera plus souvent qu'autrement, la mort<sup>42</sup>. Le décès, en général violent, de Ursula<sup>43</sup>, Scar<sup>44</sup>, Gaston<sup>45</sup>, Hades<sup>46</sup>, Frolo<sup>47</sup> et autres méchants est banalisé tant émotionnellement que juridiquement. On ne pleurera aucunement cette mort ni plus que le ou la responsable de sa mort ne devra répondre de ses actes.

§21 Les protagonistes exercent donc leur pouvoir dans une logique naturelle (essentialiste voire absolutiste). Le discours juridique véhiculé par les films de Disney s'apparentant au jusnaturalisme. Le droit qui y est appliqué relève d'une conception pré-moderne qui échappe à la raison actuelle suivant laquelle on ne tue (généralement) plus les méchants. Cette tendance vers le droit naturel est bien illustrée dans *Tarzan*. Ici, c'est la nature qui tue le méchant, Clayton, qui, dans une folle poursuite avec Tarzan, se retrouve pendu par une liane. Si Tarzan n'avait pas l'intention d'éliminer Clayton, la nature s'est chargée de condamner le vilain au sort auquel il semblait inévitablement destiné. On habitue tôt les enfants à une violence démesurée envers ceux qui sont catégorisés comme méchants<sup>48</sup>. Même si les protagonistes ne veulent pas nécessairement la mort de leur antagoniste (Tarzan face à Clayton), le narratif n'en fait en général peu de cas. Comme le concluent Nielsen, Patel et Rosner, « *the law is secondary to the proper outcome and is just as relative as morality itself* »<sup>49</sup>.

## La disneyification de la justice : symbole de l'exceptionnalisme américain ?

« *Our nation is chosen by God and commissioned by history to be a model to the world of justice* »<sup>50</sup>.

§22 Nombres d'auteurs ont utilisé le terme « disneyification » pour décrire les produits culturels des studios Disney. Ce terme explique la banalisation, l'aseptisation et l'américanisation auxquelles sont soumises la culture et l'histoire lorsque Disney s'en saisit<sup>51</sup>. Au vu des observations faites dans la présente partie, il semble que ce phénomène de disneyification s'applique aussi aux représentations de la justice dans ces œuvres : à travers notamment le (non-)portrait qui y est fait du juge, c'est une vision banalisée et aseptisée de la justice qui est transmise. L'application du droit et de la morale y est toute relative. Le personnage principal, lorsqu'il commet des actes illégaux ou immoraux, peut généralement échapper à l'institution juridique formelle, celle-ci étant soit inexistante soit injuste. Qui plus est, il échappe au jugement moral des auditeurs : dû à leur construction narrative, les œuvres de Disney banalisent à la fois la mort de l'antagoniste et l'acte posé par le héros qui ne peut faire que le bien. En

revanche, toute condamnation de l'un ou l'autre protagoniste principal sera perçue comme mal, injuste<sup>52</sup>.

§23 Une grande partie de la population américaine est donc confrontée dès l'enfance à une justice d'exception qui se prévaut de valeurs morales supérieures : des personnages principaux qui font justice en transgressant les règles s'il le faut sans en être tenus responsables. La justice peut en l'espèce se passer d'un juge qui dans ce cadre va à l'encontre de cette vertu ou est tout simplement inexistant. En ce sens, l'exceptionnalisme qui touche le héros Disney n'est pas sans rappeler le concept d'« exceptionnalisme américain » qui décrit la singularité historique, politique et culturelle des États-Unis face aux autres États. Même si l'existence d'un exceptionnalisme institutionnel et culturel étatsunien reste à démontrer empiriquement<sup>53</sup>, cette caractéristique s'exprime dans leur politique étrangère.

§24 C'est là où la comparaison avec les films d'animation de Disney est intéressante. À l'instar du protagoniste disneyen, les États-Unis se considèrent comme un modèle sur la scène politique internationale. Ils sont ainsi au-dessus du droit<sup>54</sup>. Tels les gardes du sultan qui tentent d'arrêter *Alladin* pour un vol à l'étalage qu'il a pourtant commis sont classés parmi les méchants, toute entité qui pense ou agit à l'encontre des États-Unis est qualifiée d'antiaméricaine. Faut-il rappeler le traitement médiatique réservé à la France suite à son refus de participer à la coalition internationale devant attaquer l'Irak<sup>55</sup>. Comme les gardes dans le film *Alladin* pourtant, la France peut être considérée comme appliquant les règles juridiques (internationales), ou du moins fondant son raisonnement sur une justification juridique<sup>56</sup>. Les exactions commises par les États-Unis ont souvent été banalisées comme celles du protagoniste de type Disney<sup>57</sup>. Elles sont présentées comme nécessaires/inévitables à l'issue claire d'une quête morale : faire régner la démocratie et le modèle américain tout comme le personnage principal des films Disney voudront faire régner l'amour. Ainsi, tant pour les protagonistes Disney que pour les États-Unis, « *law occasionally aids the moral outcome, often is a useless afterthought, but most often is an impediment to achieving the proper moral outcome* »<sup>58</sup>.

## « La justice n'est pas une chose frivole »<sup>59</sup> : le juge désacralisé de *The Simpsons*, miroir de l'importance de la cellule familiale

§25 La place du juge dans l'univers de *The Simpsons* diffère largement du portrait qui en est fait par les studios Disney. Les références au système de justice étatique et *de facto* au juge sont omniprésentes. Le juge - professionnel - est un personnage récurrent de la série. « Icône identifiable et célébrée » de la culture populaire américaine<sup>60</sup>, *The Simpsons* se veut en effet un microcosme de la société américaine moderne où les problèmes sociaux sont généralement posés en termes juridiques<sup>61</sup>. Le juge est ainsi un membre à part entière de la communauté de Springfield. En dépit du fait qu'on y ait fréquemment recours, ce dernier apparaît normalisé, voire désacralisé. Cela s'exprime entre autres dans son incapacité à rendre justice seul : les enfants ou d'autres membres de la communauté doivent mettre la main à la pâte afin que justice soit rendue. Si, malgré tout, les citoyens de Springfield continuent d'en appeler au tribunal pour régler leurs problèmes de toute nature, la place qui lui est finalement réservée laisse transparaître une caractéristique avérée de la société américaine soit la préservation des cellules familiale et communautaire<sup>62</sup>.

## Les Simpson, icône de la culture pop américaine

§26 Homer, Marge, Bart, Lisa et Maggie Simpson forment possiblement la famille la plus populaire du petit écran. Ce qui se voulait être à l'origine une satire de la famille nucléaire dysfonctionnelle<sup>63</sup> a progressivement mis l'accent sur les relations entre chaque membre de la famille Simpson et la communauté<sup>64</sup>.

§27 La série est diffusée depuis 1989 sur la chaîne Fox Television<sup>65</sup>, une entité du conglomérat de presse News Corporation, propriété de Rupert Murdoch, riche homme d'affaires connu pour ses vues conservatrices<sup>66</sup>. Fox, créée en 1986, cherchait une niche lui permettant de concurrencer avec le *Big Three* : les trois grandes chaînes régnant alors sur la télévision américaine (ABC, NBC et CBS)<sup>67</sup>. Afin d'attirer des réalisateurs qui lui permettraient de se démarquer, la chaîne avait promis un environnement qui ne serait pas soumis à la censure : ainsi, les créateurs des Simpson n'ont pas hésité à utiliser un humour cinglant pour critiquer l'actualité sociale et politique. Si ni la droite, ni la gauche ne semblent épargnées, les critiques semblent plus rapides et faciles lorsqu'elles sont destinées au Parti Républicain<sup>68</sup>.

§28 La formule est gagnante : *The Simpsons* sont diffusés dans plus de 70 pays et vus par plus de 70 millions de téléspectateurs<sup>69</sup>. La franchise vaudrait plus d'un

milliard de dollars<sup>70</sup>. Au demeurant, la série détient le record de longévité pour une série télévisée- tous genres confondus - diffusée à heure de grande écoute<sup>71</sup>.

§29 Les 596 épisodes<sup>72</sup> constituent un matériau important, trop important pour un seul manuscrit sur la place du juge (qui - faut-il le rappeler - n'est pas présent à chacun des rendez-vous hebdomadaire). Les épisodes étudiés ont été retenus suite à d'une recherche par mots-clés (*judge ; trial*) sur l'*Internet Movie Database* (iMDB)<sup>73</sup>.

<b>Titre</b>	<b>Année</b>	<b>Réalisateur(s)</b>
<i>Krusty Gets Busted</i>	1990	Brad Bird
<i>Bart Gets Hit By a Car</i>	1991	Mark Kirkland
<i>Bart the Murderer</i>	1992	Rich Moore
<i>New Kid on the Block</i>	1992	Wes Archer
<i>Marge in Chains</i>	1993	Jim Reardon
<i>Treehouse of Horror IV</i>	1993	David Silverman
<i>Marge vs. The Monorail</i>	1993	Rich Moore
<i>Marge on the Lam</i>	1993	Mark Kirkland
<i>Sideshow Bob Roberts</i>	1994	Mark Kirkland
<i>The Boy Who Knew Too Much</i>	1994	Jeffrey Lynch
<i>Homer the Vigilante</i>	1994	Jim Reardon
<i>Burn's Heir</i>	1994	Mark Kirkland
<i>Sideshow Bob Roberts</i>	1994	Mark Kirkland
<i>Marge Not Be Proud</i>	1995	Steven Dean Moore
<i>Bart vs. Australia</i>	1995	Wesley Archer
<i>The Day the Violence Died</i>	1996	Wesley Archer
<i>Lisa the Skeptic</i>	1997	Neil Affleck
<i>Bart the Mother</i>	1998	Steven Dean Moore
<i>When You Dish Upon a Star</i>	1998	Pete Michels
<i>Homer to the Max</i>	1999	Pete Michels
<i>The Great Money Caper</i>	2000	Michael Polcino
<i>Day of the Jackanapes</i>	2001	Michael Marcantel
<i>The Parent Rap</i>	2001	Mark Kirkland
<i>Tall Tales</i>	2001	Bob Andersen
<i>Sweets and Sour Marge</i>	2002	Mark Kirkland
<i>The Frying Game</i>	2002	Michael Polcino
<i>Barting Over</i>	2003	Matthew Nastuk
<i>Brake My Wife, Please</i>	2003	Pete Michels
<i>My Mother the Carjacker</i>	2003	Nancy Kruse
<i>Homer and Ned's Hail Mary Pass</i>	2005	Steven Dean Moore
<i>The Monkey Suit</i>	2006	Raymond S. Persi
<i>Revenge is a Dish Best</i>	2007	Michael Polcino

Titre	Année	Réalisateur(s)
<i>Served Three Times</i>		
<i>Coming to Homerica</i>	2009	Steven Dean Moore
<i>Chief of Hearts</i>	2010	Chris Clements
<i>Donnie Fatso</i>	2010	Ralph Sosa
<i>Stealing First Base</i>	2010	Steven Dean Moore
<i>Penny-Wiseguys</i>	2012	Mark Kirkland
<i>The Dark Knight Court</i>	2013	Mark Kirkland
<i>Steal this Episode</i>	2014	Matthew Nastuk

## Un juge à proximité : le juge comme membre à part entière de la communauté dans les Simpson

§30 Parmi les personnages secondaires de la série *The Simpsons*, deux juges y font des apparitions récurrentes. Il s'agit de la juge Constance Harm, une femme blanche, et du juge Roy Snyder, un homme (maintenant<sup>74</sup>) afro-américain. Si la première est reconnue pour être plus sévère que le second<sup>75</sup>, l'image projetée de l'un comme de l'autre renvoie à première vue à une vision formelle et traditionnelle du juge : tous les deux assis sur une estrade marteau à la main, portent des toges, et on s'adresse à eux en utilisant « Votre Honneur »<sup>76</sup>.

§31 L'hyperjudiciarisation des rapports sociaux aux États-Unis se reflète à Springfield dans un recours fréquent au tribunal<sup>77</sup>. Le système de justice est dépeint comme instantané et efficace : les ressources juridiques et judiciaires sont rapidement mobilisées, les procès rapidement conclus. Dans *Krusty Gets Busted*, Krusty, personnage de l'émission télévisée fétiche des enfants de Springfield, commet présumément un braquage, est arrêté et jugé en ce qui apparaît être moins de 48 heures<sup>78</sup>. Hormis quelques exceptions – comme dans *The Boy Who Knew Too Much* lors duquel Homer, assigné comme juré, repousse volontairement la décision sur le verdict pour profiter des gratuités qu'impliquent sa tâche (nuitées à l'hôtel, repas gratuits, etc.)<sup>79</sup> –, les procédures semblent ne prendre que le temps d'une journée. Cela s'explique principalement par la normalité et l'accessibilité du juge.

§32 Tout d'abord, les juges sont des membres à part entière de la communauté. Ils participent à la vie communautaire et prennent part à certaines activités qui ne contribuent pas à éviter leur désacralisation. Dans *Monkey Suit*, le juge doit accélérer les procédures puisqu'il doit se rendre à un concours de t-shirt mouillé (*wet shirt*)<sup>80</sup>. Dans *Sweets & Sour Marge* (« La chasse au sucre » dans sa version française)<sup>81</sup>, lorsque Springfield est déclarée la ville la plus lourde du monde par un livre des records, Marge décide d'intenter une *class action* contre l'industrie du sucre. Le juge Snyder lui donne raison et décrète un embargo sur le sucre. Un réseau de contrebande dont fait partie Homer s'organise. Or, lorsque ce dernier

entre au port avec une cargaison illégale de sucre, Marge l'attend et le convainc de jeter la marchandise à l'eau. Voyant le sucre se diluer dans le cours d'eau, les citoyens et citoyennes de la ville – privés de leur dose quotidienne de sucrerie – y plongent afin d'en profiter. Le juge arrive alors en survêtement de sport, tenue dans laquelle il renversera sa décision de bannir le sucre.

- Marge : « Qu'est-ce qu'ils ont l'air heureux ».

- Juge Snyder : « En effet, Marge. Et, tout bien examiné, ma décision était un peu abusive. Je lève l'interdiction qui frappait le sucre ».

§33 Les citoyens et citoyennes de Springfield ont donc des contacts fréquents et faciles avec les juges tant dans la salle d'audience qu'à l'extérieur. L'épisode de *The Parent Rap* (« Les parents trinquent » en version française) donne plusieurs exemples de la proximité tant physique que sociale des juges<sup>82</sup>. Accusé d'avoir volé la voiture du chef de police Wiggum, Bart se présente devant le tribunal juvénile de Springfield. L'audience est d'abord présidée par le clément juge Snyder. Or, alors qu'il s'apprête à acquitter Bart parce que lui aussi a été jeune et que « un garçon, c'est un garçon », il est promptement remplacé par la juge Harm lorsque l'alarme de sa montre sonne son départ en vacances (il reviendra par ailleurs à la fin de l'épisode et interrompra la juge Harm avant qu'elle ne prononce sa sentence finale à l'égard de Bart). La juge Harm décide d'adopter une approche ferme quant à la criminalité juvénile et de punir les parents. Bart et Homer se retrouve ainsi encordés l'un à l'autre. Dans deux scènes de l'épisode, les protagonistes s'adressent aux juges par leur prénom : Bart interpellera le juge Snyder (Roy) et Homer fera de même avec la juge Harm (Constance). Qui plus est, la juge Harm se montrera similairement familière avec un journaliste qui l'interroge quant à son approche face aux délinquants juvéniles. Elle apparaît par ailleurs, grâce à la magie de la fibre optique, dans la chambre de Marge et Homer. D'autre part, lorsque, à la fin de l'épisode, la magistrate décide de condamner Homer et Marge au carcan, les condamnés trouvent facilement la résidence de la juge afin de se venger.

§34 Cette normalisation qui contribue à la désacralisation du juge est aussi observable dans l'esthétique choisie par les auteurs. Les procès réels – ceux prenant lieu et place dans le cadre même de la série – sont dépeints dans les mêmes tons de couleurs, avec la même lumière que les scènes ordinaires. En revanche, les procès rêvés par les personnages se font toujours dans des scènes sombres où le juge, à l'air sévère, est dessiné en contre-plongée. Ainsi, dans *The Boy Who Knew Too Much*, lorsque Bart imagine le traitement que lui réservera le principal de l'école s'il vient à confirmer ses soupçons quant à l'absence injustifiée

du garçon, la prise de vue en contre-plongée, la voix grave et résonnante créent tout de suite une distance plus grande avec ce juge relevant de l'imaginaire.

§35 En résumé, c'est donc à un juge accessible, voire familial que sont confrontés les citoyens et citoyennes de Springfield. La proximité du juge avec la communauté contribue à sa désacralisation. Cette désacralisation ne signifie aucunement l'irrespect envers la figure de juge : dans la majorité des cas, on continue à s'adresser à lui en respectant les règles d'usage. S'ils continuent à appliquer le droit de manière plus ou moins rigide et formelle, les magistrats deviennent perméables : la justice et la vérité, si elles croisent leur route, ne se matérialisent pas nécessairement grâce à eux.

## Un juge à taille humaine : l'incapacité du juge à concrètement rendre justice dans les Simpson

§36 Le juge à Springfield reste donc une figure respectée à laquelle on s'adresse fréquemment et facilement. Certes, bien que l'institution judiciaire puisse être vue au final comme un mécanisme rationnel<sup>83</sup>, les décisions qui y sont prises ne le sont pas invariablement. Les épisodes se concluent néanmoins par l'atteinte de la vérité et de la justice, mais bien souvent malgré le juge.

§37 En règle générale, les juges, cela est surtout vrai pour la juge Harm, imposent un décorum et ont, à première vue, une certaine affection pour le droit. Les crimes, délits et infractions sont punis ou pris en charge par le système, même s'ils le sont parfois de manière absurde : ainsi, la science et la religion seront enjoins de rester à plus de 500 mètres l'une de l'autre<sup>84</sup> ; Bart devra demeurer lié (physiquement) à son père afin que ce dernier assure son devoir de supervision parentale<sup>85</sup> ; un divorce sera prononcé entre Bart et ses parents<sup>86</sup> ; Marge sera condamnée à 30 jours de prison lorsqu'elle sera reconnue (injustement) coupable de vol à l'étalage<sup>87</sup> puis à 90 jours pour avoir envoyé Bart seul à la plaine de jeux<sup>88</sup>. Or, ce respect du droit et des règles n'est parfois qu'illusoire. Ainsi, à au moins deux reprises, la juge Harm cède au charme des enfants, entachant ainsi la procédure et attentant même à la sacro-sainte constitution états-unienne. Dans *The Parent Rap*, alors qu'elle s'apprête à punir encore une fois Homer et Marge pour être de mauvais parents, Bart la supplie de le punir plutôt puisqu'il est le principal responsable.

- Bart : « Votre Honneur, je peux dire quelque chose ? ».
- Juge Harm : « Et bien, ce n'est pas très orthodoxe. Alors, non ! ».
- Bart : « Oh ! s'il-vous-plaît ! ».

- Juge Harm : « Oh, comment résister à ce regard... C'est moi tout craché quand j'étais petit garçon ».

- Bart : « Votre Honneur, ce n'est pas évident d'être mes parents. Je fais toutes les bêtises possibles à l'école. J'ai des ennuis avec la justice. Mais plus tard, quand je serai grand, si je me conduis à peu près bien, je sais que je le devrai uniquement à ma mère et à mon père. Tout le monde me laissera peut-être tomber, mais mes parents seront toujours là (...) ».

- Bart : « Alors, votre Honneur, si vous devez punir quelqu'un aujourd'hui dans ce tribunal, je vous demande de me punir, moi ».

- Juge Harm : « Avec plaisir. Bartholomée Simpson, je te condamne à une peine de cinq ans d'emprisonnement ».

§38 Dans *The Boy Who Knew Too Much* (« Le garçon qui en savait trop » en version française), alors qu'il sèche l'école, Bart est le seul témoin d'un accident subi par un domestique de la famille du maire de Springfield, Quimby<sup>89</sup>. Alors que le neveu du maire est accusé d'avoir battu la victime, Bart passe presque tout l'épisode à tergiverser à savoir s'il témoignera ou non à son procès, ou plus précisément s'il avouera son absence non-motivée à l'école. Il finit par être convaincu par Lisa de parler à la juge Harm malgré que le jury se soit déjà retiré pour s'entendre sur un verdict. Cette dernière décide de rouvrir le procès.

- Juge Harm : « Bien que la réouverture d'un procès à ce stade soit illégale et hautement anticonstitutionnelle, je ne peux pas dire non à des enfants ».

§39 Les auteurs de la série font ainsi un portrait d'une juge à taille humaine qui peut céder au charme des enfants. Toutefois, sa bienveillance et son souci de justice passent par un non-respect des règles de procédures. Comme elle le dit elle-même au début, elle commet un acte illégal et anticonstitutionnel afin que justice soit rendue, ce qui n'est pas peu dire vu le caractère sacré de la constitution en droit américain<sup>90</sup>.

§40 Cet épisode illustre aussi comment, malgré les apparences de justice, une intervention extérieure - en l'espèce celle des enfants - est souvent nécessaire pour que la « vraie » justice soit rendue. Sans l'intervention de Bart et de Lisa, Freddy Quimby, aurait été reconnu coupable de voies de fait à l'égard du

domestique alors que celui-ci, maladroit, s'était blessé seul. Une situation semblable est observée dans l'épisode *Krusty Gets Busted*<sup>91</sup>. Le héros télévisuel de Bart et Lisa, Krusty, est condamné à la prison pour braquage. Les deux enfants, refusant de croire que le clown aurait commis un tel acte, décide d'enquêter pour connaître la vérité. Les enfants réussissent là où l'institution judiciaire a failli : ils prouvent la culpabilité de Sideshow Bob, assistant et éternel rival de Krusty. L'intervention des enfants et de la communauté permet aussi de rétablir des situations injustes. Dans *Marge In Chains*, Marge, épuisée, oublie de payer une bouteille de bourbon destinée au père de Homer<sup>92</sup>. Arrêtée pour vol à l'étalage, ce délit est rendu public par le maire de la ville : la réputation de Marge s'en voit affectée et, défendue par un avocat incompetent, elle est condamnée à 30 jours d'emprisonnement par un jury. L'absence de Marge se fait toutefois sentir dans la communauté et les citoyens et les citoyennes provoquent une émeute qui mène à sa libération.

§41 Ainsi, comme le constate Kevin Ho dans *The Simpsons*, la vérité est plus à même de se déployer à l'extérieur du système judiciaire<sup>93</sup>. A la fois, la mise en œuvre du droit par le juge est relative (il, elle n'hésitera pas à violer le droit ou la constitution), mais même si le résultat final semble juste, ce sera en général pas l'entremise de l'action ou l'assistance de la famille ou de la communauté.

## Justice à Springfield : l'éternel retour vers la cellule familiale

« Tout le monde me laissera peut-être tomber, mais mes parents seront toujours là »<sup>94</sup>.

§42 Les représentations du juge dans les Simpson démontrent, à peu d'exceptions près<sup>95</sup>, que la justice se trouve au sein même de la communauté. Le juge est ainsi désacralisé : il est un membre (certes respecté) de la communauté, mais il peut commettre des erreurs. On se réfère inévitablement à lui pour régler des problèmes qui relèvent plus ou moins du juridique ou d'un objectif pénal<sup>96</sup>. Le juge n'hésitera toutefois pas à se référer à la communauté pour établir la vérité et le juste. À l'inverse, les membres de la communauté, et plus particulièrement les enfants, n'hésiteront pas à intervenir dans le processus judiciaire ou à s'y substituer pour que justice soit faite. Bart et Lisa, par exemple, mettront au jour fraude électorale<sup>97</sup> et fausses accusations<sup>98</sup>. Les citoyens et citoyennes de Springfield prendront la rue pour faire libérer Marge<sup>99</sup>.

§43 *The Simpsons* est donc, avant tout, une célébration du local<sup>100</sup>, d'un retour

vers la cellule familiale. Cela rappelle entre autres la méfiance envers le pouvoir et spécifiquement le pouvoir excentré du communautaire<sup>101</sup>. Tel que l'évoque Paul Cantor, il s'agit peut-être du commentaire le plus significatif qu'a à faire la série sur la vie familiale et politique aux États-Unis : malgré toutes les discussions dans le monde universitaire entre autres sur le déclin de la famille américaine et ses dysfonctions, celle-ci reste et demeure une institution<sup>102</sup>. Et c'est cette institution familiale qui semble avoir le plus de pouvoir dissuasif. Entre autres, c'est Marge qui convaincra Homer de larguer sa cargaison illicite de sucre et non l'embargo prononcé par le juge Snyder<sup>103</sup>. Le pouvoir dissuasif du système de justice semble en effet limité puisque Bart continue inmanquablement de se retrouver devant les tribunaux.

## Conclusion

« Cette histoire m'a beaucoup plu parce que j'étais juge »<sup>104</sup>.

§44 Les dessins animés populaires américains semblent donc à l'image d'une perte de foi populaire envers le gouvernement. Pour cause, que ce soit dans les *Disney* ou dans *The Simpsons*, chacune et chacun semble avoir la possibilité d'être juge - sans nécessairement en avoir les capacités professionnelles - et appréciera exercer cette fonction<sup>105</sup>. Les efforts de justice formelle dirigée autrement que par un juge professionnel seront considérés tout aussi légitimes, à condition toutefois d'avoir lieu dans un cadre dirigé. Les épisodes de vigilantisme seront dénoncés contrairement à des efforts de justice plus organisée<sup>106</sup>. Par exemple, la tenue d'une *youth court* (littéralement, cour jeunesse où les enfants choisissent le juge et forment le jury) sera vue comme une alternative légitime à la vindicte populaire<sup>107</sup>.

§45 Outre le matériau utilisé dans cette recherche, d'autres dessins animés pointent vers les mêmes conclusions. Par exemple, la célèbre série animée *South Park* diffusée sur *Comedy Channel* depuis 1999 projette aussi des images du juge qui semblent avant tout refléter certaines caractéristiques de la société américaine. *South Park* nous présente une justice si aveugle qu'elle ne constate pas l'absurdité de ses résultats<sup>108</sup>. Si le tribunal est, comme dans *The Simpsons*, représenté comme instantané et accessible, c'est entre autres pour dénoncer l'intrusion face aux libertés individuelles<sup>109</sup> : une dénonciation en phase avec les croyances libertariennes de ses créateurs<sup>110</sup>. Ainsi, dans *Cripple Fight*<sup>111</sup>, Big Gay Al, congédié de son emploi d'animateur scout à cause de son orientation sexuelle, voit la discrimination à son égard reconnue par la Cour suprême du Colorado qui exige sa réintégration. Or, suite au jugement, Big Gay Al informe la foule présente à l'extérieur du tribunal qu'il laisse tomber l'affaire : en effet, selon lui, il relève de la liberté du mouvement scout de ne pas accepter son orientation sexuelle tout comme il relève de sa liberté d'être homosexuel. Si le peuple s'adresse à outrance aux juges pour régler leurs conflits, ce qui semble juste réside souvent en-dehors des institutions judiciaires formelles. L'autorité du juge, ce dernier étant présenté de manière formelle voire professionnelle, semble être futile au règlement des relations interpersonnelles dans *South Park*. Ce constat témoigne toutefois de la méfiance, voire du rejet du gouvernement central. Cette méfiance envers l'autorité pousse à un retour aux valeurs fondatrices de la société étatsunienne. Reste à voir quel impact ce retour aux valeurs fondatrices a sur la perception qu'ont les citoyens américains sur leur culture juridique, et plus spécifiquement, sur l'image qu'ils et elles se font du juge.

---

1. Citation de Homer Simpson dans *Mr. Lisa Goes to Washington*, Wes Archer, États-Unis, 1991. ↵

2. Pour les fins de cet article, les notions de « cinéma d'animation », de « film d'animation » et de « dessin animé » seront ici utilisées tant pour désigner des œuvres cinématographiques (longs et courts métrages) que des épisodes d'émissions télévisuelles. ←
3. Gomez Romero L et Dahlan I., « Introduction - Justice Framed: Law in Comics and Graphic Novels », in *Law Text Culture*, Vol. 16, n° 1, 2012, pp. 3-32. ←
4. Le constat peut du moins être fait quant aux dessins animés créés en Occident. Voyez Wells P., « "Smarter than the Average Art Form": Animation in the television era », in Stabile C. A. et Harrison M. (eds), *Prime Time Animation: Television Animation and Popular Culture*, London & New York, Routledge, 2003, pp. 15-32, p. 28. ←
5. Alters D. F., « "We hardly watch that rude, crude show": Class and taste in The Simpson », in Stabile C. A. et Harrison M. (eds), *Prime Time Animation: Television Animation and Popular Culture*, op. cit., pp. 165-184, p. 165. ←
6. Par exemple, la plupart des ouvrages concernant le courant *Law & Film* ne s'intéressent pas aux dessins animés. Voyez « Special Issue Law and Film », *Journal of Law and Society*, Vol. 28, n° 1, 2001. Concernant le courant *Law & Popular Culture*, voyez Friedman L. M., « Law, Lawyers, and Popular Culture », in *The Yale Law Journal*, Vol. 98, n° 8, 1989, pp. 1579-1606. ←
7. Friedman L. M., *ibid.*, p. 1594. ←
8. L'exemple le plus probant (et connu) est celui de *The Little Mermaid*, Ron Clements et John Musker, États-Unis, 1989. Arielle, 16 ans, conclut un contrat avec la sorcière des mers Ursula. En échange de la voix de la jeune fille, Ursula s'engage à remplacer par magie sa queue de sirène par des jambes humaines. Ce contrat est l'objet d'une poignée de billets de bogues tenus par des professeurs de droits. Voyez par exemple : Brett Snider, « Law is Magic : Contracts and 'The Little Mermaid' », in *Legal Grounds*, mis en ligne le 2 août 2013, consulté le 5 avril 2016 in [<http://blogs.findlaw.com/legalgrounds/2013/08/law-is-magic-contracts-and-the-little-mermaid.html>]. Le droit des contrats dans les films de Disney - incluant *The Little Mermaid*, mais aussi *Hercules* et *101 Dalmatians* - a été analysé de manière plus spécifique par Baldassare M. A., « Cruella de Vil, Hades, and Ursula the Sea-Witch : How Disney Films Teach Our Children the Basics of Contract Law », in *Drake Law Review*, Vol. 48, 1999-2000, pp. 333-358. ←
9. Rabison R., *Deviance in Disney. Representations of Crime in Disney Films : A Qualitative Analysis*, Mémoire, Middleton, Wesleyan University, 2008, consulté le 6 juillet 2016 in [[http://wesscholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1147&context=etd\\_hon\\_theses](http://wesscholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1147&context=etd_hon_theses)]. ←
10. Indépendamment des débats existants, nous utiliserons ici inversement expressions « étatsunien » et « américain ». ←
11. Certains se sont tout de même penchés sur le sort de l'avocat dans les films : Asimow M., « Bad Lawyers in the Movies », in *Nova Law Review*, Vol. 24, 1999-2000, pp. 533-591. ←
12. Nous ne prétendons pas ici entrer dans le débat quant à la définition de la culture américaine. Plusieurs auteurs beaucoup plus compétents s'y sont penché ; voyez notamment Hunter J. D., *Culture Wars : The Struggle to Define America*, New York, Basic Books, 1991. ←
13. Podlas K., « *Homerus Lex* : Investigating American Legal Culture through the Lens of the Simpsons », in *Seton Hall Journal of Sports and Entertainment Law*, Vol. 17, 2007, pp. 93-134, p. 96. ←
14. Mittell J., *Television and American Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 271. ←
15. Ainsi, Walt Disney recevait parmi d'autres prix en 1963 celui de la *Freedom Foundation* pour sa promotion de l'« American way of life » ; Watts S., *The Magic Kingdom : Walt Disney and the American Way of Life*, Columbia, University of Missouri Press, 1997, p. 1110. Voyez aussi : Henry M. A., *The Simpsons, Satire, and American Culture*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 2. ←
16. Paroles de la chanson « Je vole » tiré du film *Aladdin*, Ron Clements et John. Musker, États-Unis, 1992. ←
17. Pour reprendre les termes de Smith D., *Disney A to Z : The Updated Official Encyclopedia*, New York, Hyperion Books, 1998, pp. 28-29. ←
18. Sun C. F. et Scharrer E., « Staying True to Disney : College Students' Resistance to Criticism of The Little Mermaid », in *The Communication Review*, Vol. 7, 2004, pp. 35-55, p. 35. ←

19. von Feilitzen C. et Bucht C., *Outlooks on children and media: child rights, media trends, media research, media literacy, child participation, declarations*, Göteborg, UNESCO International Clearinghouse on Children and Violence on the Screen, NORDICOM, 2001, p. 11. Voyez aussi « The World's Largest Media Companies of 2015 », *Forbes*, mis en ligne le 22 mai 2015, consulté le 1er avril 2016, in [\[http://www.forbes.com/sites/vannale/2015/05/22/the-worlds-largest-media-companies-of-2015/#3774ce32b64e\]](http://www.forbes.com/sites/vannale/2015/05/22/the-worlds-largest-media-companies-of-2015/#3774ce32b64e). ←
20. Disney possède plus de 20 stations de télévisions qui atteignent 25% des foyers étatsuniens, 21 stations de radio ainsi que le plus large réseau radiophonique aux États-Unis, trois studios de musique ainsi que 5 studios cinématographiques. Cela est sans compter ses parts dans l'édition de livres, certaines équipes sportives, des compagnies d'assurances, des magazines ou encore ses parcs thématiques. Giroux H. A., *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*, Lanham (MD), Rowan & Littlefield Publishers, 1999, p. 2. ←
21. *Ibid.*, pp. 17-61. ←
22. Bryman A., *The Disneyization of Society*, London, Sage, 2004. ←
23. Et une majorité s'est refusée à le critiquer. Voyez Sun C. F. et Scharrer E., « Staying True to Disney : College Students' Resistance to Criticism of The Little Mermaid », *op. cit.*, p. 42. ←
24. Giroux H. A., « Animating Youth: the Disnification of Children's Culture », in *Socialist Review*, Vol. 24, n° 3, 1995, pp. 23-55. ←
25. *The Little Mermaid* allait marquer le début de la marchandisation à outrance des films de Disney : jeux vidéo, disques, peluches, figurines... Par exemple, *Alladin* aura rapporté en tout et pour tout 1 milliard de dollars américains entre 1993 et 1999 ; Giroux H. A., *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*, *op. cit.*, p. 93. ←
26. Parmi succès coproduits avec Pixar, se trouvent : *Toy Story*, John Lasseter, États-Unis, 1995 ; *Finding Nemo*, Andrew Stanton et Lee Unkrich, États-Unis, 2003 ; *Up*, Pete Docter et Bob Peterson, États-Unis, 2009. ←
27. *Who Framed Roger Rabbit ?*, Roger Zemeckis, États-Unis, 1988. ←
28. *Pluto's Judgement Day*, David Hand, États-Unis, 1935 ; *Who Killed Cock Robin ?*, David Hand, États-Unis, 1935. ←
29. Voyez à ce sujet : Nielsen L. B., Patel N. A. et Rosner J., « "Ahead of the Lawmen": Law and Morality in Disney Animated Films 1960-1998 », in *Law, Culture, and the Humanities*, 2013, pp. 1-19, p. 8, consulté le 15 mars 2016 disponible in [\[http://ch.sagepub.com/content/early/2013/03/28/1743872113480868\]](http://ch.sagepub.com/content/early/2013/03/28/1743872113480868). ←
30. *The Little Mermaid*, Ron Clements et John Musker, États-Unis, 1989 ; *Frozen*, Chris Buck et Jennifer Lee, États-Unis, 2013. Voyez aussi à ce sujet : Baldassare M. A., « Cruella de Vil, Hades, and Ursula the Sea-Witch: How Disney Films Teach our Children the Basics of Contract Law », *op. cit.* ←
31. *The Lion King*, Roger Allers et Rob Minkoff, États-Unis, 1994 ; *Lilo & Stitch*, Dean DeBlois et Chris Sanders, États-Unis, 2002. ←
32. *Alladin*, Ron Clements et John Musker, États-Unis, 1992. ←
33. *The Beauty and the Beast*, Gary Trousdale et Kirk Wise, États-Unis, 1991. ←
34. *Lilo & Stitch*, Dean DeBlois et Chris Sanders, États-Unis, 2002. ←
35. *Tangled*, Byron Howard et Nathan Greno, États-Unis 2010. ←
36. « In Disney, law is a standard that can be followed strictly or loosely as it benefits the protagonist. As soon an illegal path better suits the protagonist and as long as it advances a « moral » outcome, it becomes acceptable indeed required that the protagonist disregard the law, especially if the law presents an obstacle to the "moral" outcome » ; Nielsen L. B., Patel N. A. et Rosner J., « "Ahead of the Lawmen": Law and Morality in Disney Animated Films 1960-1998 », *op. cit.*, p. 8. ←
37. *Zootopia*, Byron Howard, Rich Moore et Jared Bush, États-Unis, 2016. ←
38. *The Beauty and the Beast*, Gary Trousdale et Kirk Wise, États-Unis, 1991. ←

39. Voyez par exemple *The Little Mermaid*, Ron Clements et John Musker, États-Unis, 1989 ; *The Beauty and the Beast*, Gary Trousdale et Kirk Wise, États-Unis, 1991. ←
40. Nielsen L. B., Patel N. A. et Rosner J., « “Ahead of the Lawmen”: Law and Morality in Disney Animated Films 1960-1998 », *op. cit.*, p. 18. ←
41. *Ibid.*, p. 17. ←
42. Cox M., Garrett E. et Graham J. A., « Death in Disney Films: Implications for Children’s Understanding of Death », in *Omega: Journal of Death and Dying*, Vol. 50, n° 4, pp. 267-280. ←
43. *The Little Mermaid*, Ron Clements et John Musker, États-Unis, 1989. ←
44. *The Lion King*, Roger Allers et Rob Minkoff, États-Unis, 1994. ←
45. *The Beauty and the Beast*, Gary Trousdale et Kirk Wise, États-Unis, 1991. ←
46. *Hercules*, Ron Clements et John Musker, États-Unis, 1997. ←
47. *The Hunchback of Notre-Dame*, Gary Trousdale et Kirk Wise, États-Unis, 1996. ←
48. Comme Rose, 6 ans et ½ en réponse à un questionnement sur la mort des méchants dans les différents films de Disney qu’elle a visionnés : « C’est normal. Les Disney, maman, ce sont des films de princesses et de gentils : ils doivent bien se défendre ». ←
49. Nielsen L. B., Patel N. A. et Rosner J., « “Ahead of the Lawmen”: Law and Morality in Disney Animated Films 1960-1998 », *op. cit.*, p. 8. ←
50. George W Bush, discours à la convention annuelle du B’nai B’rith International, Washington, DC, 28 août 2000 tel que cité par Moreau G., « L’“exceptionnalisme” de la politique étrangère américaine », Mémoire, Grenoble, Université Pierre-Mendès/Faculté de droit de Grenoble, 2012, p. 1, consulté le 15 août 2016 in [<https://fr.scribd.com/doc/173055081/L-exceptionnalisme-de-la-politique-etrangere-americaine>]. ←
51. Voyez entre autres les travaux de Ross A., *The Celebration Chronicles: Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney’s New Town*, New York, Ballantine, 1999 ; Wasko J., *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*, Cambridge, Polity, 2001. ←
52. Voyez l’exemple de *Tangled*, Byron Howard et Nathan Greno, États-Unis, 2010. ←
53. Bowles N., « Review of American Exceptionalism: A Double-Edged Sword by Seymour Martin Lipset », in *International Affairs*, Vol. 72, n° 4, 1996, pp. 868-869. ←
54. O’Connell M. E., « American Exceptionalism and the Law of Self-Defense », in *Scholarly Works*, Vol. 31, n° 1, Paper 776, 2002, p. 56. ←
55. Bozo F., *Histoire secrète de la crise irakienne. Le France, les États-Unis et l’Irak, 1991-2003*, Paris, Perrin, 2013. Au cours d’une entrevue dans *Le Monde*, le jeudi 20 février 2003, Philip H. Gordon, directeur du Centre d’étude des relations franco-américaines de l’Institut Brookings, à Washington, indiquera que « pour la plupart des Américains, la position française vis-à-vis de l’Irak est très mal comprise. Beaucoup d’Américains voient, dans la crise actuelle, un test de loyauté à l’égard des États-Unis » ; « Irak : le rôle de la France vu des États-Unis (2/2) », *Le Monde.fr*, mis en ligne le 19 février 2003, consulté le 1er décembre 2017 in [[http://www.lemonde.fr/international/chat/2003/02/20/irak-le-role-de-la-france-vu-des-etats-unis-2-2\\_1273\\_3210.html](http://www.lemonde.fr/international/chat/2003/02/20/irak-le-role-de-la-france-vu-des-etats-unis-2-2_1273_3210.html)]. Sur le prix à payer pour ceux qui s’opposent aux États-Unis, voyez. Nouzille V., *Dans le secret des présidents*, Paris, Fayard, 2010. ←
56. Voyez la déclaration de Dominique de Villepin, Ministre des affaires étrangères de la France, Communiqué de presse, CS/2463, « Dans l’imminence d’une action militaire contre l’Iraq, le Conseil de sécurité insiste sur l’importance de l’aide humanitaire à ce pays » (19 mars 2003). Contrairement aux États-Unis, qui même avant l’intervention en Iraq en 2003 « was less concerned to offer a detailed legal argument ; [...] its mains stress rested on moral and political considerations » ; Gray C., « From Unity to Polarization: International Law and the Use of Force against Iraq », in *European Journal of International Law*, Vol. 13, n° 1, pp. 1-19, p. 15. ←
57. Par exemple, suite aux frappes aériennes contre l’Iraq en février 2001, le président Bush affirmait que l’opération militaire relevait de la routine ; cité par *ibid.*, p. 2. ←

58. Nielsen L. B., Patel N. A. et Rosner J., « "Ahead of the Lawmen": Law and Morality in Disney Animated Films 1960-1998 », *op. cit.*, p. 10. ←
59. Principal Skinner dans *The Boy Who Knew Too Much*, Jeffrey Lynch, États-Unis, 1994. ←
60. Henry M. A., *The Simpsons, Satire, and American Culture*, *op. cit.*, p. 2. ←
61. Horowitz D. L., *The Courts and Social Policy*, Washington, The Brookings Institution, 1977. ←
62. Cantor P. A., « The Simpsons: Atomistic Politics and the Nuclear Family », in *Political Theory*, Vol. 27, n° 6, 1999, p. 749. ←
63. Larson M. S., « Family Communication on Prime-Time Television », in *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, Vol. 37, 1993, pp. 349-357. ←
64. Scanlan S. J. et Feinberg S. L., « The Cartoon Society: Using "The Simpsons" to Teach and Learn Sociology », in *Teaching Sociology*, Vol. 28, n° 2, 2000, p. 128. ←
65. La populaire famille est à l'origine apparue sous la forme de capsules pendant *The Tracy Ullman Show* ; Turner C., *Planet Simpsons: How A Cartoon Masterpiece Defined a Generation*, Cambridge, Da Capo Press, 2004, pp. 13-25. ←
66. Fox a, entre autres, promu certaines causes chères à la droite républicaine comme l'ascension du mouvement *Tea Party* et la candidature de Donald Trump ; Hétu R., « Sexe, mensonges et Fox News », *La Presse*, mis en ligne le 12 septembre 2016, consulté le 12 septembre 2016 in [<http://www.lapresse.ca/international/etats-unis/201609/11/01-5019454-sexe-mensonges-et-fox-news.php>]. ←
67. Henry M. A., *The Simpsons, Satire, and American Culture*, *op. cit.*, p. 28. ←
68. Cantor P. A., « The Simpsons: Atomistic Politics and the Nuclear Family », *op. cit.*, p. 734. ←
69. Henry M. A., *The Simpsons, Satire, and American Culture*, *op. cit.*, pp. 1-2 ←
70. Ho K. K., « "The Simpsons" and the Law: Revealing Truth and Justice to the Masses », in *UCLA Entertainment Law Review*, Vol. 10, n° 2, pp. 275-288, p. 277. ←
71. Scanlan S. J. et Feinberg S. L., « The Cartoon Society: Using "The Simpsons" to Teach and Learn Sociology », *op. cit.*, p. 128 ; Henry M. A., *The Simpsons, Satire, and American Culture*, *op. cit.*, p. 1. ←
72. À la fin de la saison 2015-2016, la 27e de la série. ←
73. Consulté le 15 août 2016 in [<http://www.imdb.com>]. ←
74. Si l'esthétique de tous les personnages a évolué au cours des années, il est intéressant de noter que la couleur de peau du juge Snyder a toutefois oscillé entre le jaune et le brun au cours des saisons. ←
75. D'où son nom qui pourrait être traduit comme « mal constant ». ←
76. Voyez par exemple *The Parent Rap*, Mark Kirkland, États-Unis, 2001 ; *Orange is the New Yellow*, Chris Clements, États-Unis, 2016. ←
77. Voyez sur la notion de judiciarisation, Commaille J. et Dumoulin L., « Heurs et malheurs de la légalité dans les sociétés contemporaines. Une sociologie politique de la « judiciarisation », in *L'Année sociologique*, Vol. 59, n° 1, 2009, pp. 63-107. ←
78. *Krusty Gets Busted*, Brad Bird, États-Unis, 1990. ←
79. *The Boy Who Knew Too Much*, Jeffrey Lynch, États-Unis, 1994. ←
80. *Monkey Suit*, Raymond S. Persi, États-Unis, 2006. ←
81. *Sweets & Sour Marge*, Mark Kirkland, États-Unis, 2002. ←
82. *The Parent Rap*, Mark Kirkland, États-Unis, 1994. ←
83. Podlas K., « *Homerus Lex*: Investigating American Legal Culture through the Lens of the Simpsons », *op. cit.*, p. 96. ←

84. *Lisa the Skeptic*, Neil Affleck, États-Unis, 1997. ←
85. *The Parent Rap*, Mark Kirkland, États-Unis, 1994. ←
86. *Bartering Over*, Matthew Nastuk, États-Unis, 2003. ←
87. *Marge in Chains*, Jim Reardon, États-Unis, 1993. ←
88. *Orange is the New Yellow*, Chris Clements, États-Unis, 2016. ←
89. *The Boy Who Knew Too Much*, Jeffrey Lynch, États-Unis, 1994. ←
90. Kammen M., *A Machine That Would Go of Itself: The Constitution in American Culture*, New Brunswick, Transaction Publisher, 1986. ←
91. *Krusty Gets Busted*, Brad Bird, États-Unis, 1990. ←
92. *Marge in Chains*, Jim Reardon, États-Unis, 1993. ←
93. Ho K. K., « "The Simpsons" and the Law: Revealing Truth and Justice to the Masses », *op. cit.*, p. 283. ←
94. Citation de Bart Simpson dans *The Parent Rap*, Mark Kirkland, États-Unis, 1994. ←
95. *Steal This Episode*, Matthew Nastuk, États-Unis, 2014. ←
96. Par exemple, dans l'épisode *New Kid on the Block* (Wes Archer, États-Unis, 1992), Homer tente une poursuite contre le restaurant *The Frying Dutchman* pour publicité trompeuse. ←
97. *Sideshow Bob Robert*, Mark Kirkland, États-Unis, 1994. ←
98. *The Boy Who Knew Too Much*, Jeffrey Lynch, États-Unis, 1994 ; *Krusty Gets Busted*, Brad Bird, États-Unis, 1990. ←
99. *Marge in Chains*, Jim Reardon, États-Unis, 1993. ←
100. Cantor P. A., « The Simpsons : Atomistic Politics and the Nuclear Family », *op. cit.*, p. 745. ←
101. *Idem.* ←
102. *Idem.* ←
103. *Sweet & Sour Marge*, Mark Kirkland, États-Unis, 2002. ←
104. *Tall Tales*, Bob Andersen, États-Unis, 2001. ←
105. Par exemple dans un épisode des Simpson, ce sont les réalisateurs hollywoodiens qui annuleront l'affaire contre Homer pour téléchargement illégal ; *Steal This Episode*, Matthew Natsuk, États-Unis, 2014. ←
106. Par exemple, dans *The Beauty and the Beast*, le jury populaire organisé par les habitants du village et Gaston visant à faire enfermer le père de Belle à l'asile sera perçu comme injuste ; *The Beauty and the Beast*, Gary Trousdale et Kirk Wise, États-Unis, 1991. ←
107. *The Dark Knight Court*, Mark Kirkland, États-Unis, 2013. ←
108. Voyez par exemple *Sexual Harrasment Panda*, Eric Stough, États-Unis, 1999. ←
109. Hofer A., « South Park et la liberté d'expression : l'individu face au monde ? », in *Pop Culture & International Law*, mis en ligne le 1er décembre 2014, consulté le 1er décembre 2017 in [<http://cdi.ulb.ac.be/south-park-et-la-liberte-dexpression-lindividu-face-au-monde-une-analyse-dalexandra-hofer/>]. ←
110. Podlas K., « Respect My Authority: South Park's Expression of Legal Ideology and Contribution to Legal Culture », in *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, Vol. 1, 2008-2009, pp. 491-541 ; Hanley R., « Die, Hippie, Die ! South Park Liberals », in Hanley R.(ed.), *South Park and Philosophy: Bigger, Longer, and More Penetrating*, Chicago, La Salle, Open Court, 2007, pp. 53-64, spéc. p. 56. ←

111. *Cripple Fight*, Trey Parker, États-Unis, 2001. ←