Battlestar Galactica et la politique-fiction américaine

Mehdi Achouche

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/921>

DOI : 10.4000/quaderni.921

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2015

Pagination : 53-66

Référence électronique

Mehdi Achouche, « *Battlestar Galactica* et la politique-fiction américaine », *Quaderni* [En ligne], 88 | Automne 2015, mis en ligne le 05 octobre 2017, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/921> ; DOI : 10.4000/quaderni.921

Battlestar Galactica et la politique-fiction américaine

Mehdi
Achouche

*Université Jean Moulin Lyon 3
Institut d'Études Transtextuelles
et Transculturelles (IETT)
& Groupe de Recherche Identités
et Cultures (GRIC)*

Parler de politique et de *Battlestar Galactica* (Syfy, 2003-2009) peut sembler a priori étrange : comment les séries télévisées, dont David Buxton diagnostique l'absence de « projet social »¹, une série de science-fiction qui plus est, pourrait-elle avoir quelque chose d'intéressant à dire sur la politique aux États-Unis ? Comment comprendre que le créateur d'un *space opera* se réclame, dès les premières pages de la « bible » de sa série, d'œuvres comme *The West Wing* ou *The Sopranos* tout en rejetant avec force *Star Trek*² ? Comment expliquer le commentaire de *Newsweek* (décembre 2008), qui écrit que le remake d'un feuilleton autrefois moqué pour son kitsch a retranscrit « *mieux que n'importe quelle autre série des huit dernières années la peur, l'incertitude et l'ambiguïté morale du monde post-11 septembre* »³ ? Le temps n'est pas si loin où une telle idée aurait paru absurde, et l'apolitisme fut après tout pendant longtemps la règle dans les séries télévisées⁴. Or, une des caractéristiques des séries du « deuxième âge d'or » de la télévision est bien leur volonté renouvelée de traiter de façon extensive de politique (au sens large de questions d'ordre social et sociétal) et de la politique (au sens institutionnel), de briser les conventions esthétiques ou narratives et de combiner les genres.

Si le genre science-fiction est parfois taxé d'« escapism », il s'intéresse pourtant souvent au monde contemporain de sa production, n'hésitant pas à utiliser ses « mondes secondaires » pour penser et critiquer le « monde zéro » du lecteur/spectateur⁵. Comme l'écrit l'auteur et critique de science-fiction Samuel Delany, « *le sujet de la science-fiction n'est pas le futur. La science-fiction est en dialogue constant avec le présent. Elle fonctionne*

en créant un dialogue avec l'ici-et-le-maintenant, un dialogue aussi riche et complexe que l'auteur est en mesure de l'imaginer⁶ ». Genre défini par son intérêt pour le macro, l'échelle sociétale tout entière, la science-fiction, comme l'utopie dont elle tire ses origines, se fait souvent démiurgique en esquissant l'histoire (future ou alternative) d'une société autre, ce qui implique de décrire les institutions politiques, les mœurs sociales, les lignes de failles socio-économiques d'une société travaillée par des forces qui dépassent le seul progrès scientifique ou technologique. La dystopie et sa *polis* cauchemardesque se sont par ailleurs imposées durant la deuxième moitié du XX^e siècle (1984) comme la variété de fiction spéculative la plus à même de permettre aux auteurs d'exprimer des critiques, et des alternatives, d'ordre éminemment politique. Il s'agit enfin de se souvenir de l'importance extrême du genre aux États-Unis, notamment du *space opera*, pays qui l'a baptisé et en a fait l'un des principaux vecteurs de son imaginaire national et de l'idéologie d'un progrès spatial et temporel constant (beaucoup d'œuvres de science-fiction, comme *Star Trek*, ont été qualifiées de « western dans l'espace⁷ »), le véhicule imaginaire de la « Nouvelle Frontière » voulue par le président Kennedy (le générique de *Star Trek* parle de l'« ultime Frontière ») et de la propagation des valeurs américaines au-delà de ses frontières. Si l'Amérique est bien la « grande nation de la futurité⁸ », comme le voulait John O'Sullivan en 1839, l'utopie de demain, quel meilleur genre que la science-fiction pour re-présenter à l'Amérique son avenir promis... ou compromis ?

Battlestar Galactica est le remake dystopique d'une série produite en 1978/1979 mais s'inscrit

en 2003 dans un contexte radicalement autre. D'une série d'aventure produite dans le sillage immédiat de *Star Wars*, marquée par les théories « astroarchéologiques » répandues à l'époque (l'idée que les extraterrestres auraient créé l'humanité ou inspiré ses religions et mythes), on passe à un feuilleton sombre marqué par le 11 septembre qui cherche à exploiter le potentiel allégorique du genre pour pouvoir traiter de l'événement et de la « guerre contre la terreur » lancée à sa suite. Les machines intelligentes antagonistes de l'original, les Cylons, sont donc désormais des fondamentalistes religieux qui attaquent par surprise la civilisation humaine qui les a créés et réduisent en cendre l'humanité. Les quelques 50 000 survivants fuient à nouveau en quête d'une mythique planète Terre à bord du vaisseau de guerre Galactica et des vaisseaux civils que celui-ci escorte. Parce que les Cylons sont désormais humanoïdes et peuvent infiltrer les rangs des humains, ces derniers devront maintenant faire face à des attentats suicides, pratiqueront la torture sur leurs prisonniers, établiront des tribunaux d'exception, procéderont à une chasse aux sorcières parmi la flotte, déclareront la loi martiale, etc. et débattront sans relâche du bien-fondé de ces mesures. Le créateur et *showrunner* de cette dernière, Ronald D. Moore (en collaboration avec David Eick), contacté en janvier 2002 pour mettre sur pied un remake, s'explique sur une réinterprétation aussi radicale de la série, très révélatrice du chemin parcouru par la télévision depuis les années 70, soulignant qu'il ne pouvait en aller autrement : « Lorsque j'ai regardé à nouveau l'original, quelques mois à peine après le 11 septembre [...] j'ai immédiatement réalisé que si vous faisiez une telle série à ce moment précis dans le temps, les téléspectateurs ne pourraient

pas ne pas y apporter leur propre bagage. [...] On avait l'occasion, et la responsabilité, de parler de ce que notre société était en train de traverser; de ce qui se passait dans le monde, c'était l'occasion d'utiliser la science-fiction comme un prisme pour étudier notre société, nos vies, notre culture, et pour poser des questions difficiles [...] sur la paix, la liberté et la sécurité et toutes ces choses dont on parlait dans ce monde post-11 septembre, à travers l'Afghanistan, à travers l'Irak, que notre série serait le pouls de qui était en train d'arriver dans notre société.⁹ »

La nature de remake de *Galactica* est ainsi riche en enseignements sur la série et la façon dont un remake de télévision peut s'inscrire dans son époque. Comme Linda Hutcheon le souligne, « une adaptation, comme l'œuvre qu'elle adapte, s'inscrit toujours dans un contexte – une époque et un endroit, une société et une culture » spécifiques, et « beaucoup d'adaptateurs confrontent cette réalité de la réception en mettant à jour l'histoire afin d'entrer en résonance avec le public contemporain »¹⁰. Les changements opérés sont ainsi révélateurs de la façon dont *Galactica* cherche à entrer en résonance avec son contexte de création et de réception, en particulier le contexte politique. La culture populaire, les séries télévisées ou la science-fiction, loin de proposer un oubli salvateur de l'actualité, pourront donc au contraire incorporer les événements du 11 septembre dans leurs intrigues et tenter d'en imaginer les éventuelles conséquences dans leurs mondes possibles. Science-fiction et télévision participent alors bien du même combat ; comme l'écrit Jean-Pierre Esquenazi, « le modèle fictionnel sériel s'adapte admirablement à toute tentative d'approfondissement : son filtre travestit nos

réalités pour pouvoir les dévisager autrement, de plus loin, mais peut-être pas moins efficacement que par le biais documentaire.¹¹ »

Galactica s'appuie précisément sur une esthétique de la vérisimilitude inspirée du cinématisme ou de l'esthétique du documentaire – caméras portées et tremblantes, zooms inattendus, bascules de point, plans longs, mouvements de caméra dans une même scène, travellings, plans-séquence, etc. – qui doit donner l'impression de « regarder un reportage de 60 minutes à bord d'un porte-avions » et « plonger le spectateur dans la réalité » construite par la série. C'est ce que Moore appelle, dans ce qui s'apparente à un véritable manifeste, « la science-fiction naturaliste », qui doit insuffler « un effet de réel » à sa série¹². Cette dernière sera donc d'autant plus en mesure de se concentrer sur l'aspect politique de son univers qu'elle annonce par sa forme même une ambition « réaliste », tâchant de gommer les aspects les plus défamiliarisants du *space opera* pour parler du quotidien d'individus en prise avec des attaques majeures contre le pays.

Ron Moore, un ancien étudiant en sciences politiques (il étudie à Cornell University avant de se réorienter vers l'écriture de scénarios pour *Star Trek*), écrit enfin : « en science-fiction, vous écrivez toujours de grands opéras politiques, l'histoire de civilisations, comment elles sont passées de tel point à un autre. La guerre interstellaire est toujours présente en arrière-plan, donc il y a des chocs de civilisations.¹³ » Le protagoniste central dans cet « opéra politique » est Laura Roslin, le principal personnage inventé à l'occasion du remake, qui se retrouve propulsée du jour au lendemain Présidente des colonies. Le person-

nage permet à la série d'examiner la question du leadership en temps de crise nationale ainsi que la nature et l'impact des politiques menées par les États-Unis dans le sillage du 11 septembre. Il sera aussi notre fil rouge pour tenter de faire sens du traitement de ces thématiques dans un feuilleton de science-fiction. Dans un premier temps, *Galactica*, en décrivant l'apprentissage à marche forcée de Roslin, propose une relecture uchronique originale de l'histoire politique des États-Unis, réinventant le passé national tout en actualisant une série de futurs hypothétiques qui font écho au discours politique contemporain. La série s'intéresse ensuite au travail de sape de la sphère politique du fait de la militarisation de la société civile, une thématique dont la portée est soulignée par la relecture qu'ont pu en fournir certains téléspectateurs dans leurs propres contextes (géo)politiques et idéologiques.

Le passé réinventé, les futurs actualisés

Dès le début, *Battlestar Galactica* fait son maximum pour souligner les parallèles entre son monde secondaire et l'Amérique du téléspectateur, plus particulièrement le système et l'histoire politique du pays. Le nom même de la nation spéculaire, « the United Colonies of Kobol », ne manque pas de rappeler les États-Unis. La gouvernance politique rappelle celle de ce même pays, le Président étant secondé d'un Vice-Président, qui fait campagne avec lui et qui lui succède en cas de disparition (« Colonial Day », 1.11). Il est de même entouré de divers « Secretaries », dont la « Secretary of Education », Roslin, la future présidente, et émet des « executive orders » (« The Captain's Hand », 2.17). Les « Articles of Colonization » sont l'équivalent

Une conversation entre Roslin et son conseiller a lieu sur une longue pelouse tandis que se dresse en arrière-plan un monument vertical séparant les deux personnages, deux marqueurs qui connotent le National Mall à Washington, centre de gravité du monde politique américain (« Colonial Day », 1.11).

de la Constitution, rappelant les « Articles of Confederation » qui ont précédé la Constitution américaine dans les années 1780 (« Colonial Day »). Le « Colonial Day » remplace le « Independence Day » et est lui-aussi l'occasion de célébrer chaque année leur ratification. Un des partis politiques des colonies s'appelle le « Federalist Party », un des premiers partis politiques des États-Unis à la fin du XVIII^e siècle (« The Cap-

tain's Hand »). L'épisode « Colonial Day » nous apprend de même l'existence d'un « Quorum of the Twelve », la branche législative unicamérale du gouvernement, dont le fonctionnement rappelle celui du Sénat américain (chacune des 12 colonies y envoie un représentant, qui tous ont le même pouvoir et votent ensemble les lois à la majorité simple).

L'histoire et les institutions politiques des États-Unis sont donc clairement placées au centre d'une série qui relève partiellement de l'uchronie, comme les références aux « Articles of Colonization » et au « Federalist Party » le laissent entendre, ainsi que les nombreuses technologies archaïques de son univers prétendument futuriste (téléphones filaires primitifs, radio en lieu et place de la télévision ou d'Internet, etc.). La série met en scène une histoire alternative qui ne se situe plus « *dans le prolongement du présent, mais sur une autre ligne temporelle, différente de celle que l'Histoire a suivie. On quitte alors le domaine de l'anticipation, du futur imaginaire, pour entrer dans celui de l'uchronie, du passé réinventé.*¹⁴ » En mélangeant allègrement tropes futuristes et références au passé spécifiquement politique des États-Unis, *Galactica* cherche ainsi à « *rompre la 'coexistence pacifique' jusque-là maintenue entre le réel et l'imaginaire. Avec l'uchronie, [...] l'imaginaire entre en collision directe avec le réel, de sorte qu'on passe, irrémédiablement, de la coexistence à la contradiction ouverte* »¹⁵. La série va ainsi constamment chercher à contaminer son monde de référence avec l'histoire politique de l'Amérique afin de mettre en avant son propre caractère fictionnel et la nature du discours qu'elle porte sur l'Amérique contemporaine. Lorsque la quasi-intégralité du gouvernement des

colonies est anéantie durant l'attaque surprise par les Cylons, Laura Roslin, simple ministre de l'Éducation et seulement 43^e dans la succession au président, se retrouve propulsée au poste suprême. À bord d'un vaisseau spatial dont l'intérieur pourrait tout aussi bien être celui d'un avion

classique, elle prête serment dans l'urgence et de façon impromptue. La mise en scène rappelle le serment similaire de Lyndon Johnson à bord d'Air Force One le 22 septembre 1963, quelques heures après l'assassinat du président Kennedy à Dallas, tout en procédant à une inversion (la femme qui prête serment au premier plan, l'homme qui se tient à ses côtés) typique de la science-fiction et

de l'uchronie. À peine la cérémonie terminée, le commandant de bord décide de renommer l'avion « Colonial One », puisqu'il sera désormais l'appareil officiel de la présidente.

Roslin est une ancienne institutrice, spécialiste des questions d'éducation (tout comme Johnson, qui fut enseignant au lycée) et des droits des femmes, une « maîtresse d'école » comme le remarque avec mépris le commandant Adama dès le pilote, et une femme, bien sûr. Elle est précipitée dans un rôle auquel elle n'est pas préparée, au moment même d'une attaque traumatique pour la nation, comme Johnson en 1963, ou comme George W. Bush, fraîchement élu, avait pu l'être le matin du 11 septembre¹⁶. La série va alors suivre l'évolution d'un personnage manifestement peu préparé à de telles responsabilités, qui doit immédiatement prendre des décisions difficiles en vertu de « l'intérêt national ». Dès le pilote, Roslin, qui se préoccupe d'abord de l'aspect humanitaire de la catastrophe, doit accepter l'idée de laisser plusieurs dizaines de vaisseaux et des milliers de civils derrière elle, le temps manquant et les forces ennemies approchant. La série multipliera par la suite ce type de scénarios catastrophes qui appellent une décision immédiate et jamais idéale, faisant du « et si » une de ses lignes narratives récurrentes majeures et invitant à l'engagement du spectateur quasiment chaque semaine (« et vous, que feriez-vous ? »).

La scène est aussi l'occasion de rétablir la connexion historique avec Johnson. Alors que la flotte laisse derrière elle plusieurs dizaines de vaisseaux sans défenses, l'ennemi réapparaît et tire des missiles nucléaires contre ceux-ci. Le montage alterne alors entre la présidente, assise

confortablement à bord de « Colonial One » mais déjà hantée par sa décision d'abandonner des vaisseaux pleins de civils, et une petite fille, Camy, qui attend sagement le retour de ses parents à bord d'un des vaisseaux condamnés, ignorant le destin qui lui est réservé. Le travelling progressif vers la petite fille, la présence d'une nature paisible (artificielle) derrière elle, l'imminence du bombardement nucléaire, ainsi que le compte à rebours égrené juste avant, rappelle le célèbre et très controversé spot électoral de Johnson, « Daisy Girl », diffusé une seule fois en septembre 1964 durant la campagne présidentielle. On y voyait déjà une petite fille en pleine nature, tout aussi insouciante, ignorant le bombardement nucléaire sur le point de s'abattre sur elle et l'Amérique, tandis qu'un travelling avant se rapprochait d'elle et qu'une voix-off décomptait les secondes avant l'impact. Le message était que seul Johnson, à l'inverse de son adversaire, le va-t-en-guerre Barry Goldwater, serait en mesure de protéger l'Amérique et ses enfants de l'holocauste nucléaire en préservant la paix, commentaire ironique en regard de la situation intradiégétique – l'Amérique a bien été attaquée, la fiction s'est actualisée¹⁷.

La série, en particulier la première saison (diffusée durant la saison 2004/2005), ne cessera plus dès lors d'inviter le téléspectateur à juger les décisions de la présidente et à faire le parallèle cette fois avec le 11 septembre. L'épisode « 33 » (1.01) met en scène un vaisseau déclaré perdu, le « Olympic Carrier », qui réapparaît mystérieusement près de la flotte. Roslin et le commandant Adama envoient deux appareils de combat intercepter le vaisseau, qui transporte 1 200 passagers civils. Le pilote prétend d'abord

que tout va bien, avant de couper le contact radio et de se diriger tout droit vers le *Galactica*, sans explications. Craignant une mission suicide, la présidente doit se résoudre, malgré ses hésitations initiales, à ordonner que le vaisseau soit abattu en plein vol, suivant ainsi les recommandations d'Adama. La scène rappelle la situation similaire le 11 septembre, lorsque le vice-président Dick Cheney, réfugié dans le bunker de la Maison blanche, donna de même l'ordre d'abattre le vol 93, avant que celui-ci ne s'écrase de lui-même dans un champ en Pennsylvanie¹⁸. Les médias par la suite ne cessèrent d'imaginer la possibilité qu'une telle situation se reproduise et que le président ordonne un jour d'abattre un appareil civil américain, se livrant à un exercice de politique-fiction (du même type que celui mis en œuvre

dans le spot de Johnson) similaire à celui de la science-fiction et de l'anticipation. La série parle donc ici autant de ce qui s'est déjà passé que de ce qui pourrait se (re)produire, se situant dans une temporalité fluctuant constamment entre passé et avenir(s) possible(s), celui des personnages (les flash-back, de portée changeante, sont fréquents) et celui du spectateur. Elle souligne aussi à quel point le discours politique anxiogène peut lui-même s'appuyer sur l'imaginaire et l'anticipation catastrophiste, mettant en scène, à travers le « prisme » déformant qu'évoquait Moore, certains des « scénarios » possibles évoqués par lui. Elle met donc en exergue le caractère semi-fictif de notre propre réalité, dans la mesure où cette politique-fiction du quotidien sert souvent à justifier de politiques présentes bien réelles.

Le couloir du Galactica dans lequel les survivants affichent les photos des victimes de l'attaque terroriste initiale, rappelant les commémorations similaires apparues spontanément dès le 11 septembre à New York (« 33 », 1.01).

L'épisode « *Flesh and Bone* » (1.08) est diffusé en décembre 2004 au plus fort de la polémique créée par la révélation de l'usage de la torture à Abu Ghraib en Irak. On y voit un prisonnier

Cylon être torturé (y compris en simulant sa noyade) par une des grandes figures héroïques de la série, Starbuck, dans des scènes parfois pénibles à regarder. Lorsque Starbuck lui déclare qu'elle va « enlever les gants », elle fait référence à une phrase (« the gloves come off ») prononcée pour la première fois en septembre 2001 devant le Sénat par un responsable de la CIA et très utilisée par la suite par des membres de l'administration Bush – ou même par un officier en charge d'Abu Ghraib – en référence à l'usage de la torture¹⁹. Starbuck entreprend de torturer son prisonnier pour lui faire avouer où il a caché une bombe nucléaire au sein de la flotte, bombe qui doit exploser dans quelques heures. On est alors confronté au scénario type souvent mis en avant par les apologues du recours à la torture, y compris dans l'administration Bush, pour justifier de son usage – le « ticking bomb scenario », également mis en scène dans *24h Chrono* à la même époque : si la torture pouvait permettre de localiser à temps une bombe nucléaire placée à Times Square, elle devrait être utilisée²⁰. Tout est fait donc pour que l'intertextualité continue de constamment renvoyer au hors-champ du téléspectateur et le pousser à établir les liens avec le débat (ou l'absence de débat) politique alors en cours, ainsi à nouveau aux scénarios hypothétiques mis régulièrement en avant dans le discours politique américain. L'univers diégétique de la série fait alors office de laboratoire dans lequel ces scénarios peuvent être mis à l'épreuve et testés, littéralisant au sein d'un monde imaginaire un scénario lui-aussi imaginaire mais bien présent dans le monde du spectateur.

La véritable matière première de *Galactica* n'est donc pas l'espace mais le temps, un temps frag-

menté et impossible, recomposé et multiple qui permet à la série de proposer non pas un monde possible unique mais toute une série d'alternatives parallèles. Elle actualise les propositions contre-factuelles ou hypothétiques mises en avant par le discours politique et social pour permettre au spectateur d'en tester la validité et la valeur (la politique-fiction est bien un mode de pensée et une technique rhétorique tout autant qu'un genre). L'uchronie, le chronotope qui n'existe pas, permet donc de créer une multiplicité de « scénarios » (c'est bien le terme qu'on emploie également dans le discours social) qui pourront être traités dans tout autant d'épisodes. La forme sérielle s'avère idéale pour ce faire, même si comme on va le voir la narration spécifiquement feuilletonnante peut aussi se révéler utile.

Réception et recontextualisation

Galactica met fréquemment en scène des conversations et des débats entre Roslin et le militaire Adama, souvent dans leur bureau respectif, scènes qui ponctuent le reste des épisodes et constituent des parenthèses et des respirations en réalité essentielles dans ces mêmes épisodes. Les intrigues se suspendent alors provisoirement, permettant aux spectateurs d'assister, et idéalement de réagir, à la dialectique réunissant deux approches distinctes du pouvoir par des personnages qui assurent la gouvernance du microcosme qu'est la flotte et personnifient les pouvoirs civils et militaires. Le dialogue s'engage alors aussi avec les téléspectateurs, comme le montre une des scènes en question, qui va trouver un écho bien au-delà du feuilleton. Dans l'épisode « Water » (1.02), Roslin demande à Adama de lui fournir des troupes afin de maintenir l'ordre au

sein de la flotte. Adama dans un premier temps refuse, expliquant qu'il est capital de ne pas confondre l'armée et la police : « *Il y a une raison pour laquelle on sépare l'armée et la police. L'une combat les ennemis de l'État, l'autre sert et protège les citoyens. Lorsque l'armée remplit les deux tâches, alors les ennemis de l'État ont tendance à devenir les citoyens eux-mêmes.*²¹ » Adama illustre ainsi à nouveau une des thématiques de la série, la séparation, problématique en temps de conflit, entre les sphères civiles et militaires et le danger que fait courir la militarisation du quotidien, un danger éminemment endogène. Certains protestataires égyptiens et leurs sympathisants occidentaux se sont emparés de cette citation durant les manifestations du « printemps arabe » en 2011, la postant sur Twitter et Facebook afin de dénoncer les agissements de la police et de l'armée durant ces événements, poussant par exemple un utilisateur de Twitter à s'exclamer facétieusement : « Mubarak est un Cylon !²² ». Un autre utilisateur commente également sur Twitter : « *Je sais que c'est triste à dire, mais je comprends beaucoup mieux la dynamique entre Mubarak et l'armée égyptienne grâce à Battlestar Galactica.*²³ » Ou encore, toujours sur Twitter : « *Mais pourquoi on ne diffuse pas cette série en boucle dans tous les bureaux gouvernementaux de tous les pays ?*²⁴ »

Cette même citation fut à nouveau rappelée sur Internet durant l'été 2014 à l'occasion des émeutes ayant lieu à Ferguson, Missouri, lorsque les images d'une police américaine ressemblant plus à une force armée matant la contestation ont lancé le débat sur la « militarisation de la police » et la présence de forces armées dans les rues du pays²⁵. Ces deux exemples illustrent la

façon dont la réception de la série peut se faire proactive, dans la mesure où des spectateurs ont une lecture politique de celle-ci et sont capables à leur tour d'appliquer ce qu'ils interprètent comme les « leçons » retirées de ces conversations à leur propre contexte historique et culturel, relayant ensuite leur relecture autour d'eux grâce aux réseaux sociaux. Ils effectuent leur propre « montage » et sélection des événements décrits par le feuilleton (la citation et les conséquences graves qu'aura dans quelques épisodes l'acceptation d'Adama) et sont capables de les recontextualiser de manière à la fois surprenante et pertinente. Ils illustrent de ce fait le potentiel heuristique d'une série de science-fiction, qui peut donner lieu à un processus de production de connaissances, et voir son propos se transformer en réflexion éthique et politique et ainsi informer le réel. *Galactica* recoupe alors à nouveau le genre science-fiction dans la mesure où elle dépasse le passé et le présent du spectateur (la guerre contre le terrorisme) et extrapole un futur possible, dans lequel l'armée ou l'impératif sécuritaire prendraient trop d'importance dans la sphère civile et rogneraient les libertés fondamentales. La première saison – la plus feuilletonnante de la série – construira patiemment les tensions entre Roslin et Adama, jusqu'à provoquer l'arrestation de la présidente et l'imposition de l'état d'urgence. Elle se sert alors de sa temporalité et d'un mode narratif spécifique, la narration feuilletonnante ou « cumulative »²⁶, pour mener un commentaire filé de la guerre contre la terreur, construire progressivement un discours et mener les différents événements qui ponctuent la saison à leur dénouement « logique » : l'arrestation de Roslin, l'imposition de la loi martiale par l'armée et la suspension *sine die* des institutions démocratiques. L'identité et

les références spécifiques à l'histoire américaine, ainsi que le contexte très particulier de l'Amérique post-11 septembre, ne sont pas un obstacle pour des téléspectateurs capables d'extraire ces éléments fictionnels de leur contexte de production et de les investir d'un sens nouveau dans leur propre contexte de réception. Une telle lecture est d'autant moins aberrante que Moore, s'il souligne constamment son envie de poser des questions sans leur apporter de réponses, ne cache pas la nature politique de l'écriture de la série, qui sans être engagée (pour ou contre la torture ?) peut toutefois être tendancieuse. Il déclare dans un de ses commentaires audio, après avoir rappelé le parallèle entre l'Amérique et sa propre société : « [...] Cette idée, d'une situation si désespérée, si périlleuse, [...] est intéressante, elle met à l'épreuve notre forme de gouvernement et de gouvernance, [...] cette idée, ce défi aux fondations même du système, c'est quelque chose que nous sommes en train de traverser en ce moment même. [...] la guerre contre le terrorisme, l'assertion du pouvoir exécutif dans toutes les circonstances, la longue marche vers une forme autoritaire de gouvernance, toutes ces choses sont à l'œuvre dans ce pays, et la question est de savoir comment se défendre contre cela [...] avons-nous envie d'abandonner nos libertés pour avoir plus de sécurité ? Je pense que ces idées sont dans la série parce qu'elles sont dans l'actualité aujourd'hui.²⁷ »

L'épisode « Resistance » (2.04) montre ainsi l'armée, qui assure bel et bien un rôle policier malgré les craintes d'Adama, paniquer et tirer sur une foule en colère, faisant plusieurs morts parmi celle-ci. L'épisode durant sa production portait le titre officieux de « Kent State epi-

sode », en référence aux événements similaires survenus à Kent State University le 4 mai 1970, lorsque la Garde nationale tira sur des étudiants protestant contre l'extension de la guerre du Vietnam au Cambodge par Nixon²⁸. À l'inverse, la recontextualisation peut mener à des lectures idéologiquement opposées, du fait même de l'ambiguïté inhérente à la série. Les journalistes et commentateurs travaillant pour les journaux et revues politiques américaines, s'ils se sont souvent pris de passion pour *Battlestar Galactica*, n'ont ainsi pas toujours été d'accord quant à leur interprétation du discours du feuilleton, ou ont pu être déçus par le tournant pris par une série sur laquelle ils avaient plaqué un peu vite leur propre discours idéologique. Ce fut le cas lors de l'arc narratif qui compare implicitement « New Caprica », une planète colonisée par les humains et désormais occupée par les Cylons, à l'occupation de l'Irak, plaçant les humains dans le rôle des « insurgés » commettant des attentats-suicides, subissant la torture dans les geôles de l'ennemi, etc. La *National Review*, un des principaux magazines conservateurs outre-Atlantique, après s'être un temps passionnée pour la série, se mit alors à violemment critiquer celle-ci. Un commentateur peut alors expliquer que « la politique a tué une grande série²⁹ », autrefois libre de préjugés idéologiques, selon l'auteur, lorsqu'elle décrivait une Roslin endurcie qui pratiquait la torture. Ce faisant ces auteurs interprètent sans doute trop littéralement des épisodes dont le rapport au réel est plus complexe et moins immédiat que leur lecture ne leur laisserait à penser. En renversant les rôles, *Galactica* cherche une nouvelle fois à engager le dialogue avec ses spectateurs, brouillant une fois de plus les cartes et essayant de dépasser le manichéisme de départ en utilisant

une fois encore le ressort dramatique du « et si ? ». Elle imagine alors, le temps de quelques épisodes, une histoire parallèle dans laquelle les Américains seraient à leur tour sous le joug de l'occupant. Une idée manifestement intolérable pour certains spectateurs, pour qui l'expérimentation a ses limites³⁰.

Battlestar fait donc de l'histoire et de l'actualité politique du pays son index, assimilant et re-présentant l'actualité du pays à destination de spectateurs capables et désireux de faire le lien. Elle invite ainsi les spectateurs à établir à sa suite des connexions instructives entre les différentes époques et crises, comme avec Johnson et Bush, ou la guerre froide (possibilité d'un holocauste nucléaire, McCarthyisme hier et aujourd'hui ou manifestations anti-Vietnam) et la guerre contre la terreur. Elle souligne ce faisant une forme de cohérence liant des épisodes historiques a priori indépendants les uns des autres et utilise son chronotope futuriste pour constituer un patchwork historico-politique censé éclairer d'un nouveau jour les événements contemporains. Elle justifie ainsi son leitmotiv, une citation des « Écritures » du monde secondaire qui informe l'ensemble de la série : « Tout ce qui est déjà arrivé arrivera de nouveau³¹ », qui traduit à la fois la conception mythique de l'histoire par les protagonistes et la tentative de synthèse éclairante par la série. La maxime peut être considérée comme exprimant un pessimisme fataliste, mais aussi comme l'affirmation que seul un rappel de l'histoire politique du pays peut aider à faire sens du présent et à aider à trouver la bonne direction à emprunter – pour peut-être éviter que tout cela

ne se reproduise *ad aeternam*. La série s'achève en révélant aux téléspectateurs que l'univers diégétique était située dans leur passé plutôt que leur avenir, se concluant dans le présent historique à New York (bien entendu) et répétant une dernière fois son leitmotiv, mais pour la première fois sous la forme d'une question : « Tout ceci est déjà arrivé. Mais la question reste posée : tout ceci doit-il arriver à nouveau ?³² ». Elle révèle ainsi explicitement le pont reliant l'univers secondaire à celui du spectateur et sa nature parahistorique, s'il en était encore besoin, et s'achève sur la réconciliation « utopique » entre humains et Cylons, la série se concluant sur une proposition de réconciliation entre ennemis d'hier, ultime scénario hypothétique proposé. *Galactica* illustre ainsi la façon dont la série télévisée la moins explicitement liée à la politique américaine peut au contraire se faire très réactive, décider d'en faire la matière première de ses intrigues et de sa réflexion en utilisant sa vision systémique de l'histoire et sa capacité à imaginer des présents et des futurs hypothétiques mais à leur façon bien réels.

N · O · T · E · S

1. David Buxton, *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 5.
2. Ron Moore, *Battlestar Galactica. Series Bible*, 17/12/2003, p. 3 (disponible en ligne, http://leethomson.myzen.co.uk/Battlestar_Galactica/Battlestar_Galactica_Series_Bible.pdf)
3. <https://www.commentarymagazine.com/article/how-politics-destroyed-a-great-tv-show/>, consulté le 19/07/2015
4. Joseph Belletante, « Contribution des séries américaines de fiction à la formulation des jugements sur le politique », thèse de doctorat en science politique dirigée par Jean-Louis Marie, Université Lumière - Lyon II, 2008 ; publiée sous le titre *Séries et politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, L'Harmattan, 2011.
5. Tolkien est le premier à proposer le terme de « monde secondaire » pour parler des mondes imaginaires créés en *fantasy*, terme qui s'adapte bien à la science-fiction (J.R.R. Tolkien, *On Fairy Stories*, 1947, disponible en ligne : http://www.rivendellcommunity.org/Formation/Tolkien_On_Fairy_Stories.pdf). Le terme de « monde zéro » a été proposé par Darko Suvin pour désigner la réalité empirique de l'auteur (Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 12).
6. Cité par Carl Abbott, *Frontiers Past and Future. Science Fiction and the American West*, Lawrence, University Press of Kansas, 2006, p. 1
7. Nancy R. Reagin (ed.), *Star Trek and History*, Hoboken, Wiley, 2013, p. 125. *Firefly* est l'une des illustrations les plus récentes de ce lien avec le Western et la Frontière.
8. John L. O'Sullivan, « The Great Nation of Futurity », 1839, *The United States Magazine and Democratic Review*, Novembre 1839, Volume VI No. XXIII, pp. 426-430, disponible en ligne.
9. <http://herocomplex.latimes.com/video/battlestar-galactica-ronald-d-moore-on-its-political-edge-video/#0>, consulté le 18/06/2015.
10. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge, 2013 (2e édition), p. 146.
11. Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.
12. Ron Moore, *Bible*, p. 1. L'effet de réel est une notion introduite par Roland Barthes (« L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89). La vérisimilitude est créée ici en utilisant une esthétique propre à la télévision, c'est-à-dire que la série cherche à « faire vrai » en employant les codes du reportage ou du documentaire télévisé, ce qui montre bien que le « réalisme » de la série est une construction au deuxième degré, la télévision imitant la télévision, les codes de celle-ci étant devenus le marqueur du réalisme.
13. Moore cité par Stephen Benedict Dyson, *Other-worldly Politics: the International Relations of Star Trek, Game of Thrones, and Battlestar Galactica*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, section 172 (édition kindle).
14. Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Montréal, éditions Nota Bene, 1999, p. 43.
15. *ibid.*, p. 44.
16. <http://www.avclub.com/article/ronald-d-moore-14086>, consulté le 15/06/2015. On peut d'ailleurs remarquer que Roslin est 43^e dans l'ordre de succession au président, tandis que George W. Bush était le 43^e président des États-Unis.
17. Le spot « Daisy Girl » peut être visionné sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=9Id_r6pNsus, consulté le 01/07/2015. La scène analogue

dans *Battlestar* se situe dans la deuxième partie du téléfilm pilote, édition DVD, intégrale de la série, Universal Pictures, 2009, 24:00.

18. <http://articles.latimes.com/2004/jun/18/nation/nacheney18>, consulté le 15/07/2015.

19. Isabel Pinedo, « Tortured Logic: Entertainment and the Spectacle of Deliberately Inflicted Pain in 24 and *Battlestar Galactica* », in *Jump Cut*, N°52, été 2010 ; <http://www.thenation.com/article/when-gloves-come/>, consulté le 20/07/2015.

20. <http://www.thenation.com/article/pop-torture/>, consulté le 20/07/2015.

21. « Water », 1.02, 27:21.

22. http://duckofminerva.com/2011/03/also-it-turns-out-mubarak-is-cylon-bsg_10.html, http://www.reddit.com/r/politics/comments/fbnua/battlestar_galactica_quote_is_now_appropriate_for/?limit=500, consulté le 20/06/2015.

23. <https://twitter.com/Dartanion/status/35849836762763264>, consulté le 20/06/2015.

24. C. Carpenter, H. Cvijanovic, W. Mason, « Security or Human Security? Civil-Military Relations in *Battlestar Galactica* » (Working Paper), 2011, en ligne, <https://people.umass.edu/charli/bsg.pdf>, consulté le 20/07/2015.

25. <http://birthmoviesdeath.com/2014/08/14/what-battlestar-galactica-had-to-say-about-ferguson> ; <http://www.yesmagazine.org/people-power/battlestar-galactica-and-the-militarization-of-police> ; <http://zap2it.com/2015/01/battlestar-galactica-10th-anniversary-ronald-d-moore-interview-legacy/> ; http://www.reddit.com/r/ferguson/related/2dyl0n/battlestar_galactica_ferguson/, consultés le 15/07/2015.

26. Horace Newcombe, « Narrative and Genre », in J. Downing, D. McQuail, *The SAGE Handbook of Media Studies*, Londres, Sage Publications, 2004, pp. 413-428, p. 422.

27. « Colonial Day », 1.11, commentaire audio, 06:25.

28. Commentaire audio de l'épisode par Ron Moore, « Resistance », 2.04, 19:00.

29. <https://www.commentarymagazine.com/article/how-politics-destroyed-a-great-tv-show/>, consulté le 25/07/2015.

30. <http://prospect.org/article/battlestar-galacticons>, consulté le 25/07/2015.

31. Cf. par ex. « Kobol's Last Gleaming, Part 1 », 1.12, 35:10.

32. « Daybreak, Parts 2 & 3 », 1:34:02.

R · É · S · U · M · É

La science-fiction, comme l'utopie et l'uchronie, se fonde souvent sur une esthétique de la démiurgie lui permettant de créer des mondes alternatifs qui entretiennent des rapports étroits mais plus complexes qu'il n'y paraît avec le monde de référence. *Battlestar Galactica* illustre les nombreuses potentialités du genre lorsqu'il devient un feuilleton de télévision, s'emparant de l'histoire et de l'actualité politique américaine pour créer un monde contre-factuel plutôt que futuriste et actualiser un ensemble de futurs possibles. La série s'inspire pour ce faire du discours politique américain et des nombreux exemples de scénario-catastrophes régulièrement mis en avant par celui-ci autour de la « guerre contre la terreur » engagée au début des années 2000. Elle souligne alors le caractère partiellement fictionnel et spéculatif de ce discours anxigène, ainsi que la façon dont une série, qui appartient au final à la politique-fiction, peut être lue et recontextualisée par le public, informant ainsi le réel.

Abstract

Science fiction, like its utopian and counter-factual counterparts, is often based on world-building aesthetics, making it possible to create alternative societies which are linked through a close but complex relationship to the world of reference. *Battlestar Galactica* illustrates the many potentialities of the genre when it morphs into a television semi-serial, using American history and politics to create a counter-factual rather than futuristic society and to actualize a series of possible futures. To do so, the show draws its inspiration from American political discourse and the numerous examples of disaster-like scenarios it regularly put forward during the Bush administration's "War on Terror". It thus highlights the partly fictional and speculative

nature of that discourse and the way a TV show and a political fiction can be read and recontextualized by audiences, making it relevant to the actual world.