

BATTLESTAR GALACTICA EST-ELLE UNE SÉRIE FÉMINISTE ?

Pascale MOLINIER

RÉSUMÉ

Cet article est consacré à l'analyse du système de genre dans la série *Battlestar Galactica* et à la matrice de fantasmes de genre et de race que celle-ci propose aux spectateurs et spectatrices. L'auteure montre que *Battlestar Galactica* tend à renforcer le privilège accordé à la blancheur et à l'hétérosexualité reproductive tout en mettant en scène un nombre important de femmes dans des rôles sociaux non conventionnels, accoutumant le public à l'idée qu'elles sont capables. Ce féminisme choral transforme la vision de la division sexuée du travail, mais les schèmes utilisés sont arrimés à nos fantasmes de toute-puissance, déniaient les aspérités du réel et l'expérience féminisée du *care*, ce qui en limite certainement la portée. Dans les épisodes conclusifs cependant, les fantasmes d'indifférenciation (clonage, interchangeabilité) et d'affranchissement des limites corporelles (ésotérisme et transhumanisme) cèdent le pas à une mise en scène de la sexualité entre adultes âgés et malades ainsi qu'à un retour vers le réel de la vulnérabilité des corps.

MOTS-CLÉS : BATTLESTAR GALACTICA, FANTASMES PUBLICS, PILOTE DE CHASSE, TRAVAIL DU CARE, TOUTE PUISSANCE, VULNÉRABILITÉ.

ABSTRACT

This paper analyzes the system of gender in the TV series *Battlestar Galactica*, and the matrix of gender and racial fantasies that it offers to male and female viewers. The author argues that *Battlestar Galactica* tends to reinforce the privileged position of whiteness and reproductive heterosexuality while featuring many women in unconventional social roles, accustoming the audience to the idea that they are capable. Such a choral feminism transforms the vision of the gendered division of labor, but the devices used are bound to our fantasies of omnipotence, denying the rough edges of reality and the feminized experience of care, which limits its reach. However, in the final episodes, the fantasies of erasing difference through cloning and interchangeability, and of going beyond the limits of the body through esoteric and transhuman experience, are overshadowed by the representation of the sexuality of ageing and ailing adults as well as a return to the reality of the body's vulnerability.

KEYWORDS : BATTLESTAR GALACTICA, PUBLIC FANTASIES, FIGHTER PILOT, CARE, OMNIPOTENCE, VULNERABILITY

Pascale Molinier est professeure de psychologie sociale à l'Université Paris 13 Sorbonne Paris Cité, directrice de l'UTRPP EA 4403 et a été co-directrice de l'Institut du Genre, Groupement d'Intérêt Scientifique CNRS/Universités. Elle dirige depuis 2013 la revue *Les Cahiers du genre*. Ses travaux portent sur les relations entre genre, travail et sexualités.

La série de science-fiction post-apocalypse *Battlestar Galactica* a créé en quatre saisons seulement (2003-2009) un « univers de référence » envoutant, proposant la construction d'un monde fictionnel complet avec sa géographie, son histoire, sa culture, ses religions, ses rapports sociaux et son système de genre¹. Cet univers de référence est suffisamment puissant pour, en s'introduisant dans notre intimité et notre imaginaire, influencer sur nos représentations ou nos convictions ici et maintenant. Portée par une narration à tiroirs temporels et des acteurs excellents, *Battlestar Galactica* est un « fantasme public », au sens de Teresa de Lauretis qui désigne sous ce terme les récits culturels constituant les formes épiques de notre temps (Lauretis, 2007). Dans la foulée de Gramsci (1983), Lauretis fait remarquer que « les formes culturelles populaires font l'effet de quelque chose de *profondément senti et vécu*, et pourtant il s'agit de *représentations fictionnelles* » (Lauretis, 2007 : 125). Leur pouvoir d'émouvoir n'est cependant pas nécessairement « universel » mais adapté aux formes de subjectivations contemporaines à leur diffusion. Dans l'après 11 septembre, *Battlestar Galactica* propose, sur la trame de la construction d'une nouvelle société marquée par une catastrophe irréversible, d'interroger la place des individus survivants comme sujet et comme agent, en posant des questions éthiques, philosophiques et religieuses.

Sur fond de guerre de religion, s'opposent deux « races » : les humains et les Cylons. Ces derniers sont les produits d'une succession de générations de robots humanoïdes, désormais dotés d'une apparence en tout point conforme à celle des humains ainsi que d'une conscience et d'une identité, et pour certaines Cylons d'une émotionnalité. Vaut-il mieux vivre ? Ou bien rester pur de tout métissage au risque de disparaître ? Purement humain ou purement cylon ? La religion cylon monothéiste vaut-elle plus que la religion humaine polythéiste ? La technologie « résurrection » permet aux Cylons de se reproduire par clonage et de se télécharger à chaque

¹ *Battlestar Galactica*, développée par Ronald D. Moore, un scénariste de *Star Trek*, est une série anglo-canadienne et états-unienne qui a été tournée à Vancouver et coproduite par NBC Universal, Sky One et Sci Fi Channel.

« mort » dans un corps nouveau qui a toujours la même apparence. L'éternité ou la mort ? Les Cylons sont divisés sur le sujet. C'est dire que cette série pose des questions complexes que l'on ne peut pas toutes traiter en même temps. Je n'en poserai qu'une : *Battlestar Galactica* est-elle est une série féministe ?

Ce thème a déjà été largement débattu. Dès 2009, l'année de la dernière saison, Juliet Lapidos s'est opposée à l'idée que la série serait *gender blind* et a critiqué l'opinion conventionnelle selon laquelle *Battlestar Galactica* prendrait fermement position contre la misogynie (Lapidos, 2009). De fait, l'univers de *Battlestar Galactica* repose sur *un autre système de genre*, c'est-à-dire un autre rapport social entre hommes et femmes que le système de genre euro-américain. Cet autre système introduit pour les spectateurs « un trouble dans le genre ». Mais ce trouble est-il seulement un effet de surface ? Masque-t-il des eaux profondes plus conformistes ? Ou bien y-a-t-il une pertinence à parler de « matrice » ou de fantasmes publics féministes ? Pour reprendre le titre épique de l'article très fouillé d'Arroway (2013), *Battlestar Galactica* est-elle vraiment une Odyssée féministe semée d'embûches ?

Je n'ai pas la prétention de me livrer à une analyse érudite de la série, mon propos est plus modeste et participe d'un travail de recherche amorcé depuis plusieurs années maintenant, sur les rapports entre genre et fantasme dans les œuvres culturelles (Molinier, 2014, 2010, 2009). Un univers fictionnel n'est jamais réaliste, et c'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt des séries télévisées – il s'y passe des événements, des rencontres qui n'auraient pas lieu d'être dans le monde réel, autorisant de nouveaux fantasmes, de nouveaux imaginaires et de nouvelles façons d'être. Marcel Mauss (1934) n'a-t-il pas découvert les techniques du corps – et leur transmission par l'imitation prestigieuse – en remarquant que ses infirmières à New York marchaient comme les vedettes hollywoodiennes ? De ce point de vue, il saute aux yeux que sur le *Galactica*, les femmes et les hommes réalisent souvent les mêmes tâches. Mais pour la psychologue que je suis, il est difficile de *ne pas voir* également ce qui fait écueil à la crédibilité psychologique des personnages et de leurs relations. Même si l'on a affaire à un univers post-apocalypse, où les personnages évoluent dans un milieu

extrême, il est difficile d'admettre que les êtres sensibles que l'on voit à l'écran puissent s'être adaptés psychologiquement au point de pouvoir réaliser des activités qui, dans le monde réel, sont séparées par un clivage : s'occuper de petits enfants juste avant ou après un combat, par exemple.

Existe-t-il entre la psychologie des humains dans le monde réel et une psychologie de fiction, un écart fécond pour l'imaginaire et les fantasmes ? Sans doute. Reste à savoir lesquels sont privilégiés par *Battlestar Galactica*. Et quels seraient les critères pour délivrer un brevet féministe à une œuvre ? Si le cinéma et les séries suscitent une forme d'éducation dans le public, comme le prétend Stanley Cavell (2003), si elles peuvent nous apprendre à mieux vivre en faisant émerger ce qui est important, ce qui compte, cette psychologie de fiction (ou de bazar serais-je tentée de dire) favorise-t-elle une prolongation de ces fantasmes dans une façon de vivre féministe ? Ou bien la réduction manifeste de la division sexuée du travail sur le *Galactica* se réduit-elle à un effet de surface post-féministe qui se contenterait de créer l'illusion du féminisme, tout en participant ainsi de sa dépolitisation (Cervulle, 2009) ?

Nous verrons qu'il faut attendre la dernière saison qui donne une voix au sensible individuel, à l'intime, à la vulnérabilité comme « condition originelle » pour que la série délivre un message sans ambiguïté féministe et politique, à travers la déstigmatisation de la sexualité des femmes malades du cancer du sein et des personnes âgées.

GENRE : BIPARTITION ET HIÉRARCHIE SONT-ELLES LIÉES ?

J'introduirai mon propos à partir d'une définition matérialiste et anti-patriarcale du genre. Dans cette perspective, Christine Delphy définit le genre comme un système social de bipartition hiérarchisé (Delphy, 1998). Il y a les hommes d'abord et les femmes ensuite. Les êtres humains n'existent pas en dehors de cette asymétrie sociale selon laquelle les hommes ont plus de pouvoir, de privilège, de liberté, de capitaux économiques et symboliques que les femmes. Selon Delphy, si l'on supprimait la hiérarchie, on supprimerait aussi la bipartition. Utopie nécessaire, parce qu'elle fait bouger les lignes des évidences, cette affirmation demeure néanmoins spéculative. Les humains n'ont cessé de marquer dans le corporel des différences sociales

hiérarchisées, qu'il s'agisse du sexe, mais pas seulement : de la couleur de peau, du poids, de la taille, de l'âge, de l'état de santé, des handicaps... Quelque chose résiste fortement à un traitement non hiérarchisé des corps et il semble bien que la lutte contre cette insistance soit à reconduire pour longtemps et de façon volontariste.

L'univers de *Battlestar Galactica* ne connaît pas certaines formes de hiérarchie inscrites dans le genre qui sont présentes dans notre propre univers, en particulier certaines liées à la division sexuée du travail. Pourtant, de façon sans doute moins stimulante pour l'imagination émancipatrice, la bipartition y est suffisamment fixée pour qu'aucune forme d'androgynie ou autre transgression de genre n'y soit jamais évoquée, les deux espèces qui s'affrontent sont foncièrement cisgenres et en majorité hétérosexuelles. La grande différence qui structure ce monde est celle qui oppose les humains aux Cylons, ce qui tend à rendre la différence des sexes moins opérante ou subordonnée. Toutefois, les Cylons, créatures des humains à leur image, existent sous la forme homme ou femme, alors que rien ne le justifie pour leur reproduction par clonage. Si l'on utilise les propositions théoriques de Teresa de Lauretis à propos du cinéma comme technologie de genre, définissant le genre non seulement comme un système social hiérarchisé mais comme *une matrice de fantasmes*, on doit alors se demander en quoi les fantasmes mobilisés par *Battlestar Galactica* déplacent, déconstruisent le système de genre ou, au contraire, contribuent plutôt, sous certains artifices qui jetteraient de la poudre aux yeux, à renforcer une vision binaire, blanche et hétérocentrée de la différence des sexes. Lauretis écrit :

La construction du genre se produit à travers des technologies variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et « implanter » des représentations du genre. Cependant les possibilités d'une construction différente du genre existent aussi dans les marges du discours hégémonique. Situées en dehors du contrat social hétérosexuel et inscrites dans les pratiques micropolitiques, elles se situent plutôt à un niveau local de résistances dans la subjectivité et l'autoreprésentation (italiques dans le texte, Lauretis, 2007 : 76).

Battlestar Galactica ne se situe pas à proprement parler dans les « marges du discours hégémonique », mais la science-fiction reste

néanmoins un genre mineur, offrant de réelles possibilités d'imagination anticipatrice, même si celles-ci sont étroitement cadrées par le marché des industries culturelles. *Battlestar Galactica* reste circonscrite par « le contrat social hétérosexuel » et pourtant, quelque chose bouge... car, dans la série, les femmes font bien autre chose que porter « des maillots de bain en chrome » et « se laisser secourir », pour paraphraser Johanna Russ à propos de la science-fiction « classique » (Lauretis, 2007 : 105). Il faut donc aller y regarder de plus près, pour comprendre ce qui pourrait faire « matrice » et « implanter » de nouvelles représentations du genre.

UN PEU DE BLANCHEUR DANS UN MONDE DE BRUTES

Battlestar Galactica reprend le thème d'une première série *Galactica* (ABC, 1978) ici désignée comme *BSG1978*. Le canevas de l'histoire est le même : alors qu'ils viennent de signer un traité de paix, les Cylons attaquent lâchement les douze colonies humaines par surprise. Inférieurs en nombres, les rescapés, dont le vaisseau de guerre *Galactica*, n'ont d'autre option que la fuite, ils se mettent alors à la recherche de leur monde d'origine : la Terre.

Une volonté des créateurs et créatrices de la série n° 2, si l'on en croit le titre d'un des bonus de la première saison, était d'introduire « un peu de douceur dans un monde de brutes » en féminisant un certain nombre de personnages qui sont masculins dans la série initiale. Or, et c'est un premier paradoxe, les femmes dans *Battlestar Galactica* sont certainement beaucoup de choses, mais elles ne sont pas douces, au sens où la douceur est une valeur traditionnellement associée par l'Occident à la féminité. Cette sorte de féminité ne leur servirait à rien dans un environnement aussi hostile que celui dans lequel elles vivent.

Certaines images promotionnelles que l'on trouve sur Internet expriment bien cette néoféminité. Kara Thrace² et Numéro 6³ y figurent, seules, de face, en vêtements moulants, les hanches larges et les jambes écartées, c'est-à-dire dans une position où leur sexe n'est pas protégé par

² http://en.battlestarwiki.org/wiki/Kara_Thrace, [consulté le 25 avril 2015].

³ <http://seriestv.centerblog.net/rub-Battlestar-Galactica.html>, [consulté le 25 avril 2015].

leurs cuisses, leurs mains ou leurs jupes, sans soumission, sans peur pour leur « intériorité ». Voudrait-on nous faire croire à un univers où les femmes seraient moins assujetties ? Cette position frontale et d'ouverture, qui renvoie aux codes de l'érotisation des femmes d'action (Moine, 2010), coexiste avec d'autres images de promotion plus classiques en termes d'exposition sexuelle du corps des actrices et des acteurs, présentés souvent en couple, la taille plus petite de la femme contrastant avec celle de l'homme⁴.

En même temps que les personnages de la série ont été féminisés, ils ont été singulièrement blanchis par rapport à la série originale, ce qui n'a fait l'objet d'aucun discours d'annonce. Le tokenisme n'est manifestement pas de rigueur. Plutôt que la « douceur », c'est la blancheur qui a été introduite, presque en contrebande. La série initiale se caractérisait en effet par la présence d'acteurs noirs dans des rôles importants, le colonel Tigh, qui est le second du vaisseau, et Boomer, l'un des principaux pilotes, étaient joués respectivement par Terry Carter et Herbert Jefferson⁵. Dans la série des années 2000, on constate une disparition des Noirs aux postes clés, par ailleurs peu présents dans les seconds rôles : l'un des modèles Cylons, Simon, et Dualla, l'officier de liaison. Le personnage d'Anastasia « Dee » Dualla fait clin d'œil à celui de Nyota Uhura joué par Michelle Nichols dans *Star Trek* (NBC 1966-1969), mais à l'époque une femme noire à un poste de commande, c'était une petite révolution⁶. Dualla, interprétée par Kandice MacLure, une actrice aux yeux clairs et à la peau moins foncée que celle de Nichols, est de Gemenon, la planète la plus retardataire du système des Colonies, ce qui ne la met pas franchement en haut de la hiérarchie.

⁴ <http://www.unificationfrance.com/article1170.html>, [consulté le 25 avril 2015].

⁵ Même Lee « Apollo » Adama, le fils du commandant, et lui-même pilote, qui certes était déjà blanc, mais non *wasp*, a été subrepticement blanchi par le choix de l'acteur anglais Jamie Bamber à la place de Richard Hatch, brun à la peau mate, qui dans BG 2004 joue le métèque Tom Zarek, le principal leader politique d'opposition.

⁶ Nyota Uhura est née sur Terre en 2239 ; son nom signifie « liberté » en swahili. Elle sert à bord de l'*Enterprise NCC-1701* en qualité de lieutenant durant la mission de cinq ans de la série originale. Elle est l'officier chargé des communications à bord du vaisseau. Sa présence sur la passerelle est symboliquement importante, celle d'une femme, de surcroît noire, avec de hautes responsabilités sur un vaisseau spatial, fleuron de la flotte de Starfleet. C'est la première fois qu'une femme noire n'est pas domestique. L'un des épisodes qui choqua le plus les États-Unis fut celui, en 1968, où James T. Kirk et Uhura s'embrassent, il s'agissait d'une première à l'écran.

J'ajouterai que si Dualla est d'abord dotée d'une belle vitalité, après l'échec de son mariage avec Lee « Apollo » Adama, elle va progressivement se mélancoliser jusqu'au suicide⁷.

Deux pilotes de premier plan dans *BSG 1978*, Starbuck et Boomer, l'un blanc et l'autre noir, sont transformés en femmes qui portent les mêmes surnoms de guerre. Kara « Starbuck » Thrace et Sharon « Boomer » Valerii (avec sa copie Sharon « Athéna »), à travers des destins différents, ont en commun d'être des personnages de liaison entre humains et Cylons, préparant le chemin à ce qui ne sera plus qu'une seule et même « race » à la fin⁸.

Kara « Starbuck » Thrace (Katee Sackhoff) est aussi blanche et blonde que son prédécesseur (Dirk Benedict), tandis que Sharon « Boomer » Valerii est asiatique et se révélera cylon à son insu. Boomer (jouée par Grace Park) est racisée en tant que femme asiatique hyper sexualisée, comme le sont généralement les femmes non blanches dans les films d'action (Tasker, 2004). Les hommes venus du Pegasus, vaisseau commandé par une femme, j'y reviendrai, se sentent autorisés, non punis, de violer les femmes ennemies, les Cylons prisonnières. Ici le monde des douze colonies ressemble tout à coup beaucoup au nôtre. Le viol de Boomer est possible (saison 2, épisode 10), selon les soldats du Pegasus, car on ne viole pas une machine, mais il demeure qu'ils ne violent pas un Cylon masculin et ce que les spectateurs/trices voient sur leur écran est simplement des hommes blancs qui violent une femme asiatique⁹.

⁷ Comme le souligne Arroway (2013), la plupart des femmes occupant un rôle de premier plan meurent de mort violente durant la série.

⁸ Un autre personnage de liaison est également construit sur une inversion de genre, même si celle-ci est plus cryptée, c'est la Cylon Numéro 6, qui porte le nom/numéro du personnage principal d'une série anglaise culte *Le Prisonnier* (1967-1968), interprété par Patrick Mc Goohan.

⁹ Un schéma de genre archi classique se met en place, Agathon et Tyroll viennent au secours de Sharon « Boomer » et se sacrifient pour elle de façon chevaleresque tout en surmontant leurs propres conflits, puisqu'ils ont été, à des moments différents, ses amants.

UN FÉMINISME CHORAL

La représentation d'une femme pilote n'est pas en soi une révolution, Athéna sœur d'Apollo dans *BSG 1978* pilotait déjà un *viper*, Athéna deviendra le surnom de la deuxième Sharon (un autre clone de « Boomer », la Cylon numéro 8). Alors, quoi de nouveau ? Dans *Battlestar Galactica* 2003, il y a *beaucoup* de femmes et parmi elles, *beaucoup* de pilotes. Être pilote n'est plus un destin d'exception, celui de la fille du chef, mais une possibilité offerte indifféremment aux femmes et aux hommes. De même, Cally, un des personnages principaux, est mécanicienne, mais elle n'est pas la seule à l'être sur le vaisseau. Or la mécanique est une activité cruciale dans un vaisseau vétuste et sans cesse rafistolé.

Le nombre conséquent de personnages féminins à des postes importants ou non conventionnels au regard de la division du travail que nous connaissons, fixe le cadre de ce que j'appellerai un féminisme choral. Le genre choral, au cinéma, en littérature ou dans les séries, met en scène de nombreux personnages, de même importance individuelle, dans une pluralité d'intrigues et de trames narratives qui construisent un univers narrativement cohérent (Labrecque, 2013). En parlant de féminisme choral, je veux souligner que *Battlestar Galactica* accoutume les spectateurs/trices à ce que des femmes non agglutinées, c'est-à-dire toutes différentes, avec des personnalités singulières et des destins autonomes, réalisent des tâches habituellement consacrées masculines et les réalisent *de façon ordinaire*.

Montrer autant de femmes, et si différentes entre elles, dans des activités non conventionnelles pour *notre* monde est une façon de faire passer le message féministe en accoutumant les spectateurs à cette perception, à travers deux métiers virils par excellence, les pilotes et les mécaniciens, mais aussi dans le commandement (Amiral Helen Caine) et la présidence des colonies (Laura Roslyn). Ce que le genre choral apporte au message féministe, c'est simplement de montrer que *les femmes sont capables*. Ni plus, ni moins, juste capables. C'est-à-dire qu'elles n'ont rien à prouver en tant que femmes qui pilotent, elles ont juste à prouver qu'elles sont des bons pilotes, ce que les hommes doivent prouver aussi. La présidente Roslyn est capable *en tant que*

présidente de donner l'ordre de tuer la commandante rebelle Helen Caine. Elle est tout aussi capable de prendre la décision de faire avorter le fœtus de Sharon. Il s'avère qu'elle est pragmatique, parfois cruelle et qu'elle peut se tromper, au même titre que n'importe quel humain qui exerce le pouvoir¹⁰. Alors qu'au début de la série, ses capacités au commandement sont mises en doute par ses adversaires politiques, en raison de son premier métier d'institutrice, une fois au pouvoir, sa manière de l'exercer n'est pas particulièrement « féminine » au sens social et occidental du terme. Elle peut même renier ses convictions (que nous pourrions qualifier de féministes) pour des raisons utilitaristes. C'est ce que suggère son abrogation de la loi sur l'avortement, qui sacrifie la liberté des femmes à la survie de l'espèce humaine. En cas d'extinction de l'espèce humaine, comme on le voit d'ailleurs très clairement sur notre planète dans les groupes qui sont doublement minoritaires, sur le plan politique et démographique, le ventre des femmes redevient capital. La société, d'une façon ou d'une autre, cherche à les contraindre à procréer. L'égalité entre les sexes survivrait-elle à la pression reproductrice ? On peut en douter, la question a le mérite d'être posée.

STARBUCK, « LE » PILOTE DE CHASSE

Starbuck, dans ses deux versions homme (1978) et femme (2003), incarne « le » pilote prototypique. Kara « Starbuck » Thrace est le personnage qui connaît l'évolution la plus marquante durant la série, mais au début elle n'est qu'un pilote comme tous les pilotes, juste la meilleure d'entre eux. Elle fume le cigare, elle boit, rote, met les pieds sur la table, joue aux cartes, se bat, elle est indisciplinée, comme un pilote de chasse peut l'être. Dans nos catégories de l'Occident terrien, Kara est masculine ou même virile, comme pourrait l'être une pionnière isolée dans une équipe d'hommes, qu'il s'agisse des pilotes, des ingénieurs dans une centrale nucléaire, des travailleurs du bâtiment. Sa vie sexuelle est chaotique,

¹⁰ La contrepartie de montrer les femmes comme des humains comme les autres est qu'elles ne peuvent être montrées comme solidaires entre elles *en tant que femmes*. Ce type de représentation féministe n'existe pas dans un univers décrit comme postféministe, sauf qu'il ne l'est pas ! Viols, violences domestiques, appropriation des corps à des fins reproductives contredisent une vision égalitaire. Il en résulte que le revers de ce féminisme choral est que l'absence de solidarité participe de la dépolitisation du féminisme.

fréquemment disjointe de ses sentiments. Cependant la transgression de genre s'arrête là, pour le dire dans le langage trivial qui me semble ici adéquat : Kara « se tape des mecs », pas des « nanas ». Starbuck n'est pas Starbutch¹¹.

Comment interpréter cette posture psychologique ? Je dirai : comme une défense contre la peur (Molinier, 2006). D'un point de vue psychodynamique, Kara se comporte de façon tout à fait cohérente avec ce que l'on sait dans notre monde de la posture et des défenses nécessaires pour « tenir psychologiquement » lorsqu'on est quotidiennement confronté à la mort et au danger, ce qui est le cas dans l'exercice de son métier. On doit non seulement se défendre d'être vulnérable, mais aussi dénier toute forme de vulnérabilité chez les autres. Ce déni est étayé par des conduites étiquetées dans notre univers comme viriles, par exemple jouer les gros bras irresponsables. Mais dans un univers de mixité professionnelle comme celui de Kara, « viril » n'est certainement pas le terme qui caractérise le mieux sa posture psychologique, c'est plutôt « pilote ».

Nous savons également que parmi les conduites qui sont inféodées aux défenses professionnelles, se trouve la sexualité. Elle aussi doit être tenue à l'écart de l'expression d'une forme de vulnérabilité, la tendresse en particulier. En ce sens, c'est moins le choix d'objet qui compte, homme ou femme, ou l'orientation sexuelle, qu'une sexualité compulsive réduite à la répétition de pratiques sexuelles, furtives, brutales, souvent confondues avec des scènes de lutte.

En montrant des femmes compétentes, des hommes à l'aise sous leur commandement, en confiance au combat avec elles, la fiction est susceptible de transformer les représentations des rapports de genre chez ses spectateurs, de *rendre d'autres agencements désirables*, de proposer de nouveaux fantasmes publics. En ce sens, *Battlestar Galactica* peut contribuer à nous rapprocher de cette situation inconnue de nous qui est celle de l'abolition de

¹¹ Ceci ne signifie pas qu'il n'existerait pas des *lesbian fan fictions* qui la mettraient en scène avec des partenaires féminins, mais je n'ai pas exploré ce terrain.

la division sexuée du travail, l'abolition, donc, de ce qui constitue dans nos sociétés l'un des principaux fondements naturalisés du système social de genre et de ce qu'on appelle les masculinités et les féminités (hégémoniques ou subalternes).

GUERRIERS ET NOURRICES

Jusqu'ici tout est cohérent dans cet univers avec ce que l'on sait de la psyché humaine et de la centralité du travail dans les formes de subjectivation genrées. Mais la série propose aussi un effacement de la division sexuée du travail reproductif ou de *care* des enfants, dans les couples formés par Helo et Sharon Athéna (pilotes) et dans celui de Cally avec le chef Tyrrol (mécaniciens), les seuls personnages de premier plan à avoir de très jeunes enfants. Il existe ainsi une scène particulièrement surprenante qui se passe après la cérémonie funéraire de Cally, où le colonel Tigh, c'est-à-dire un soldat d'élite, un haut gradé, change le bébé de Tyroll [S04xE05]. Tout aussi décalée est la scène où le même Tyroll, toujours après la mort de Cally, explique à un pilote, qui est en réalité le père biologique de l'enfant et s'apprête à en partager la garde, comment il faut s'occuper d'un bébé [S04xE06]. De même, Héra, la petite fille de Sharon Athéna est alternativement gardée par sa mère ou son compagnon, en fonction de leurs tours de travail.

Cette attribution réjouissante d'une capacité indiscutable – on ne discute pas du fait qu'une femme puisse être pilote, elle l'est, ou qu'un homme puisse changer un bébé, il le fait – semble dotée d'une réelle efficacité féministe. Cependant, dira la grincheuse (ou la psychologue en moi !), ce qui est susceptible de nous enthousiasmer le plus en termes féministes de partage des tâches repose sur un fantasme qu'aucun humain n'est en mesure de réaliser. L'activité de pilote de chasse, comme je viens de le dire, implique de dénier la vulnérabilité humaine (la sienne, le risque de la blessure et de la mort, et l'humanité commune avec l'ennemi) ; tandis que le travail de *care* implique au contraire d'accueillir cette fragilité, de ne pas s'en défendre. Il y a là une incongruité psychologique de taille : les guerriers et les nourrices ne doivent pas nécessairement être des hommes pour les

premiers, et des femmes pour les secondes, mais ils ne peuvent être l'un *et* l'autre le même jour. *La division du travail est aussi une protection psychologique qui permet aux uns de tuer, aux autres de faire vivre.* De ce point de vue, Kara Thrace, maltraitée durant son enfance par une mère qui fut elle-même soldate, est un personnage conséquent sur le plan psychologique et on doit mettre au crédit féministe de la série d'en faire une héroïne positive alors même qu'il s'agit d'une femme qui ne veut pas enfanter.

Les fantasmes publics ont-ils à être réalistes ou réalisables ? Après tout, la science-fiction tout entière repose sur un présupposé irréaliste. Les fantasmes publics vont plus loin et ailleurs que la réalité et comme le langage, ils sont dotés d'une puissance illocutoire, celle de convaincre que c'est possible. Pourtant, je maintiendrai que cette question a son importance. La construction d'un monde fictionnel plausible requiert un minimum de cohérence pour que les spectateurs puissent se laisser embarquer, adhérer et s'identifier aux héros, vivre l'histoire et ressentir une proximité avec les personnages. Bien sûr, cette cohérence n'a pas à être entièrement réaliste, dans un divertissement elle doit sacrifier, non pas à la sociologie ou à la psychologie, mais au principe de plaisir. Puisque nous n'allons pas être enfermés dans un vaisseau spatial dérivant dans l'infinité, ce qui compte d'un point de vue féministe dans ce que nous voyons à l'écran, des femmes qui pilotent, des hommes qui pouponnent, n'est pas le réalisme, mais ce que nous sommes susceptibles d'en faire dans nos vies. Quel est donc le fantasme qui se cache derrière cette improbable interchangeabilité dans la division des tâches ?

VOLER EN SOLO

Une monographie consacrée aux pilotes de chasse peut aider à éclairer notre propos. Ceux-ci seraient capables de mépriser le danger quotidiennement grâce à la mobilisation de leur agressivité, mais aussi parce qu'ils seraient portés par des aspirations essentiellement tournées vers le dépassement de soi en solitaire : « voler en solo, c'est le suprême plaisir » (Dejours, 1993 : 103), le tout soutenu par un fantasme d'affranchissement des limites corporelles. Par ailleurs, l'appariement homme-machine et le

maniement d'un appareil hautement technologique dans des situations où le risque mortel est de tous les instants, impliquerait une absence d'hésitation, de fléchissement, une perfection sans faille. Or, cette posture non seulement est rare parmi les humains, mais l'auteur suggère qu'elle est fragile même chez les pilotes : « s'il est un tant soit peu 'tendu' en raison d'un événement familial... n'importe lequel de ces éléments peut le précipiter dans la mort » (*op. cit.* : 104). En outre, les relations conjugales et la vie familiale ne doivent pas, idéalement, entamer l'investissement libidinal principal (voler)... sauf que « lorsqu'un investissement plus important se fait jour dans la vie familiale, un conflit éclate entre la vie professionnelle et l'engagement familial qui se termine souvent par de l'angoisse pendant une mission et, peu à peu, par une remise en cause de l'activité de travail » (*op. cit.* : 112). Cet accordage exceptionnel entre le narcissisme, l'idéal du moi et l'activité de tuer l'ennemi en vol est incompatible avec le travail de *care* d'un enfant, avec l'inquiétude que procurent ses petites maladies, etc. Faire l'un implique donc de renoncer à l'autre, au moins temporairement.

Qui pourrait s'occuper des enfants ? Dans le monde de *Battlestar Galactica*, il existe une hiérarchie entre les douze colonies. Caprica est la planète blanche dominante, le site du pouvoir. Gemenon, Sagittarion et Aerilon sont des planètes pauvres qui fournissent la main-d'œuvre ouvrière ou rurale. On aurait pu imaginer que Gemenon, par exemple, fournisse un corps de nourrices, en particulier pour les enfants des pilotes (hommes ou femmes). Ceci aurait été plus réaliste sur le plan psychologique, mais nous aurait privé d'un plaisir fantasmatique rare, celui de n'avoir ni limitations corporelles, ni limitations psychologiques, de pouvoir *tout faire*, d'être dur et tendre à la fois, passif et actif, de n'avoir pas à renoncer et choisir, ou que la société choisisse arbitrairement pour nous. Nous avons plaisir à voir nos héros et nos héroïnes tout-puissants réaliser nos souhaits de partage et de cumul des tâches, et passer sans faillir du biberon au cockpit, même si c'est irréaliste pour les simples humains que nous sommes (et qu'ils sont censés être).

Il s'avère que ce fantasme de dilution du genre est aussi un fantasme de toute-puissance. On peut vraiment se demander si on ne touche pas là, précisément, aux limites politiques de ce féminisme de surface et opportuniste, non informé des réalités de la vie psychique, de ce qui bute, résiste, angoisse et requiert des formes lentes et non assurées d'élaboration psychique. Le partage des tâches forme un arrière-plan séduisant pour les aventures du *Galactica*, mais cet arrière-plan ne résiste pas au détail ordinaire de la vie humaine. Il est simplifié à outrance d'un point de vue viril. Aucune leçon n'est ici tirée de ce que l'expérience des femmes (en majorité) qui s'occupent des autres nous apprend pourtant de nos vulnérabilités et de nos limitations et dont les travaux sur le *care* se sont fait largement l'écho (Paperman, Laugier, 2006).

RETOUR VERS LA TERRE

Nous avons vu que les relations hommes femmes sont modifiées quand il est question des capacités au travail, ce qui dans une espèce en voie d'extinction peut aussi s'expliquer pour des motifs utilitaristes, mais ces relations restent relativement inchangées dès qu'il est question de sexualité. La série est étonnamment hétérosexuelle pour l'époque (le début des années 2000). Centralité de la blancheur et de l'hétérosexualité en font un univers très conservateur par certains aspects et la portée des transformations de la division sexuée du travail est contrée non seulement par le viol des femmes cylons et l'illégalité de l'avortement, mais aussi comme l'a montré Arroway par « la mort de quasiment toutes les héroïnes féminines ; l'exclusion des femmes des domaines scientifiques ; l'asservissement de leur corps à la Nature que ce soit pour assurer la survie de l'espèce dans la reproduction ou pour guider les hommes sur les traces de la Terre en transmettant les instructions d'un au-delà » (Arroway, 2013).

Le personnage de la commandante du *Pegasus*, Helen Caine, la seule lesbienne de la série, est une « méchante » rapidement punie, elle meurt, tuée par sa maîtresse Cylon Gina Inviere (une version du N° 6) qui pratiquait l'espionnage sexuel et que Caine avait démasquée, faite torturée et violée. L'autre personnage dont on peut penser qu'il est homosexuel,

Felix Gaeta, s'avère être un traître et termine exécuté. La violence des stéréotypes homophobes qui sont ouvertement mobilisés ne gâche-t-elle pas un peu le plaisir ?

Les transgressions du genre dans le registre du travail et du pouvoir, grâce à l'emballage de l'ésotérisme *new age* et du transhumanisme, permettent de faire passer un ordre moral et un contenu normatif particulièrement puritain, raciste et homophobe, même si (surtout si ?), certains personnages féminins se prêtent à des investissements fantasmatiques *queers* (Kara Thrace ou Cally comme icônes gay) qui peuvent nous aveugler ou nous rendre moins regardant.e.s sur les ressorts réactionnaires qui tirent en arrière les ficelles de cette guerre des religions où, comme le souligne encore Arroway, le « monde religieux, irrationnel » demeure « majoritairement féminin » ; tandis que « le motif d'un mystère féminin, d'une liaison sacrée entre l'Univers et les femmes » est lancinant (Arroway, 2013).

Quant au traitement de la maternité ? Chez les Cylons, être homme ou femme ne sert pas à la reproduction, on se demande alors à quoi ça sert, sinon à rouler les humains dans la farine de la séduction. Cette ruse du genre est vite dévoyée par la grossesse de Sharon Athéna qui donne naissance à Héra. Avec la grossesse cylon, la femme ainsi engendrée devient le corps où se confondent la Science (masculine) et la Nature. Dans l'épisode conclusif, par un retournement de la boucle temporelle, Héra, cette petite fille, moitié humaine moitié cylon, est en effet donnée comme l'origine de l'espèce humaine, le squelette de l'*Ève mitochondriale*, identifié dans la fiction par des archéologues en Tanzanie, serait le sien¹².

Jusqu'ici, le bilan féministe est pour le moins mitigé. *Battlestar Galactica*, comme technologie de genre, implante des représentations qui mettent en scène un nombre important de femmes dans des rôles sociaux

¹² L'Ève mitochondriale n'est pas l'humaine la plus ancienne, mais l'ancêtre *hypothétique* qui serait l'origine d'une chaîne ininterrompue de filles jusqu'à aujourd'hui, la seule de laquelle tous les humains vivants descendraient en ligne maternelle. Cette Ève hypothétique aurait vécu en Afrique (Éthiopie, Kenya ou Tanzanie).

non conventionnels, accoutumant à l'idée qu'elles en sont capables. Ce féminisme choral transforme la vision de la division sexuée du travail, mais selon des schèmes arrimés à nos fantasmes de toute-puissance : en maintenant un plafond de verre en ce qui concerne les activités démiurgiques de la science, en déniait les aspérités du réel et l'expérience des femmes.

De plus, l'indifférenciation des tâches repose sur une psychologie improbable qui a peu de chance de trouver comment se transférer dans la réalité. Le scénario du partage des tâches s'effondre d'ailleurs dès l'arrivée sur la Terre, comme le souligne Arroway (2013) en commentant le dialogue entre Helo et Athéna avec leur fille Héra, la future Ève :

Helo : Il y a beaucoup de gibier sur cette planète. Tu sais que je suis très grand chasseur.

Athéna : (rires) Ah oui ! C'est ça !

Helo : Qu'est-ce qui te fait rire ?

Athéna : Le cerf, sur Caprica... !

Helo : Arrête, c'est pas juste ! N'écoute pas maman. Papa est un grand chasseur.

Athéna : Non, c'est maman qui t'apprendra à chasser. La vraie chasse. Et je vais aussi t'apprendre à construire une maison, à planter des graines.

Helo : Maman t'apprendra ça, mais c'est papa qui t'apprendra la chasse.

Ce dialogue suggère que l'indifférenciation des tâches était de circonstances et que l'ordre « naturel », c'est-à-dire le système de genre que nous connaissons, va reprendre tous ses droits sur la Terre. Ceci est en cohérence avec l'ensemble du dispositif narratif qui renforce le privilège accordé à la blancheur et à l'hétérosexualité reproductive. Il est notable que cette dernière est sursignifiée comme une Nature à laquelle ni les humains ni finalement les Cylons ne peuvent prétendre échapper. Fin de la parenthèse enchantée.

FACE À LA PUISSANCE D'UN CORPS

Tout au long de cet article, je me suis demandée si les rapports de genre dans *Battlestar* relevaient « d'une vision artificielle, illusoire des relations humaines » ou s'ils pouvaient produire aussi des formes de « matrice dans lesquelles la pensée prend forme quand on l'y coule »

(Gramsci cité par Lauretis, 2007 : 125). Les fantasmes de genre dans *Battlestar* sont doubles et contradictoires, ils renvoient à la fois à une hétérobinarité fixée et à un fantasme démiurgique d'éternité, d'illimité et d'interchangeabilité, sinon d'indifférenciation. Les fantasmes d'éternité sont portés aussi bien par la boucle temporelle de l'éternel retour (Héra mère de l'humanité) que par la technologie Résurrection (renaissance des Cylons), à laquelle se raccordent les fantasmes démiurgiques (la technique de clonage, l'humain augmenté, le transhumanisme). Les fantasmes d'interchangeabilité affectent l'ensemble de la structure narrative, depuis l'inversion de genre initiale, celle des femmes de *BSG 2003* dans les rôles des hommes de *BSG 1978*, en passant par les copies clonées des Cylons, la similarité et la réversibilité entre humains et Cylons, l'affaiblissement de la division sexuée du travail et l'indifférenciation des rôles. Tous ces fantasmes forment un précipité et convergent dans les fantasmes de toute puissance (pouvoir tout faire, pouvoir voler seul et s'affranchir des limites de son corps et de sa psyché, des limites de l'espace et du temps).

Dans la saison 4, Kara devient un ange après ce qui s'apparente à une sortie de corps, c'est-à-dire à une mise en acte du fantasme d'échapper aux limites physiques qui nourrirait, nous l'avons vu, la motivation des pilotes de chasse. Plus largement, on peut se demander si la sortie de corps à l'issue d'une épreuve ordalique¹³ ne propose pas une issue désirable par beaucoup dans un univers perçu comme de plus en plus menacé et rétréci, à l'image du *Galactica*, vieux vaisseau rafistolé, ou encore un fantasme d'immortalité dans une société occidentale blanche désacralisée. Mais ceci ouvre d'autres pistes qui outrepassent notre projet.

Pourtant certaines scènes de la dernière saison tranchent dans le conformisme ambiant et lestent au contraire les corps d'une pesanteur inquiétante et familière. Le commandant Adama et la présidente Laura Roslin sont au lit, elle avec sa tête rasée de cancéreuse. Dans cette série peu portée sur l'érotisme, ce sont les scènes les plus troublantes. Ce crane nu, qui vaut comme métonymie de la nudité du corps tout entier, de l'humanité tout

¹³ Il s'agit du crash de son *viper*.

entière, qui exprime la plus grande vulnérabilité, celle d'une maladie mortelle, dit aussi qu'une femme peut être désirable même tondu par le cancer. Le commandant Adama est vieux, sa peau est abîmée, il est gros, alcoolique, fatigué. Il n'est pas Apollo, son fils bien nommé, le métrosexuel bodybuildé, qui boxe avec Kara ou lutte avec Dualla. Adama et Roslin ont fini depuis longtemps leur carrière reproductive, pas leur vie sexuelle, et ce n'est pas celle des pilotes, ils sont tendres, attentionnés. Nous sommes ainsi conduits à reconnaître que la dépendance et la vulnérabilité sont des traits de la condition de tous (même des puissants) et que cette « condition originelle », pour le dire dans les termes de Nels Nodding (1984), peut être désirable dans un commerce empathique entre les êtres qui s'aiment et se protègent mutuellement.

Toutes ces prouesses techniques, tous ces fantasmes d'échapper à la condition humaine, la puissance d'un crane nu subitement les arrête. Ils sont rendus vains face à cette cartographie d'un corps autre, seulement un corps. Un corps proche de sa disparition annoncée par le cancer du sein. La mise en visibilité de « corps vulnérables », désirants bien que malades et âgés, nous rappelle à nos limites et nos fragilités, à la vie nue, à ce qu'il faut protéger (Boerhinger, Ferrarese, 2015).

L'union entre Roslin et Adama est celle de deux vulnérabilités, et non de deux puissances, elle exprime une forme de déstigmatisation de la sexualité des malades et des personnes âgées et de déhiérarchisation des corps qui ont droit au désir, au plaisir, à l'amour, à la considération et au respect. Elle remet au centre de l'attention la vulnérabilité de l'humain, celle qui précisément est déniée par les systèmes de défense virils, que ceux-ci soient militaires, politiques ou scientifiques. Ici réside peut-être la seule véritable innovation féministe de *Battlestar Galactica* dans le domaine du genre et des sexualités, et même si elle vient tard, cela en valait la peine.

BIBLIOGRAPHIE

- ARROWAY (2013), « *Battlestar Galactica*, une odyssee féministe semée d'embûches », <http://www.lecinemaestpolitique.fr/battlestar-galactica-une-odyssee-feministe-semee-dembuches-ii/> [consulté le 25 avril 2015].
- BOERHINGER Sandra et Estelle FERRERESE (2015), « Féminisme et vulnérabilité », *Les Cahiers du genre*, n° 58, p. 5-16.
- CAVELL Stanley (2003), *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2003.
- CERVILLE Maxime (2009), « Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Questions Féministes*, 28/1, p. 35-49.
- DEJOURS Christophe (1993), *Travail : usure mentale. De la psychopathologie à la psychodynamique du travail*, Paris, Bayard Éditions.
- DELPHY Christine (1998), *L'Ennemi principal. Vol 2 : Penser le genre*, Paris, Syllepse.
- GRAMSCI Antonio (1983), *Cahiers de prison*, Tome 2, Paris, Gallimard.
- LAPIDOS Juliet, « Why Battlestar Galactica is not so frakking feminist after all. Chauvinist Pigs in Space » [en ligne] http://www.slate.com/articles/double_x/xxfactor_xxtra/2009/03/c_hauvinist_pigs_in_space.html [consulté le 25 avril 2015].
- LAURETIS DE Teresa (2007 [1987]), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- MAUSS Marcel (1973), *Les Techniques du corps*, dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, collection Sociologie d'aujourd'hui, p. 365-390.
- MOINE Raphaëlle (2010), *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- MOLINIER Pascale (2014), « Sur la bouche de l'enfer. Sexualités de Buffy – « Ça vient d'en dessous, ça dévore tout » », dans Sylvie ALLOUCHE et Sandra LAUGIER (dir.) (2014), *Philoséries Buffy tueuse de vampires. Journées d'études internationale Cité internationale Universitaire*, Paris, Bragelonne Essais, p. 155-186.
- MOLINIER Pascale (2010), « Avoir une voix dans sa propre histoire. Féminité, care et sexualité dans *Irina Palm* de Sam Garbasky », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, n° 30, p. 85-99.
- MOLINIER Pascale (2009), « Autre chose qu'un désir de peau... Le Nègre, la Blanche et le Blanc dans deux romans de Dany Laferrière » dans Elsa DORLIN (dir.) (2009), *Sexe, Race, classe. Pour une épistémologie de la domination*. Paris, PUF, p. 231-254.
- MOLINIER Pascale (2006), *Les Enjeux psychiques du travail. Introduction à la psychodynamique du travail*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- PAPERMAN Patricia et Sandra LAUGIER (dir.) (2006), *Le Souci des Autres. Éthique et politique du Care*, Paris, Éditions de l'EHESS.

NODDINGS Nel (1984), *Caring. A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, Berkeley, University of California Press.

TASKER Yvonne (dir.) (2004), *The Action and Adventure Cinema*, London and New York, Routledge.