TV/Series

1 | 2012

Les Séries télévisées américaines contemporaines :
entre la fiction, les faits, et le réel

The X-Files, allégorie de la condition postmoderne du monde

Frédéric Gai

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1510>

DOI : 10.4000/tvseries.1510

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Frédéric Gai, « *The X-Files*, allégorie de la condition postmoderne du monde », *TV/Series* [En ligne],
1 | 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1510> ; DOI : 10.4000/tvseries.1510

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas
d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

The X-Files,
allégorie de la condition postmoderne du monde
Frédéric GAI

Diffusée sur la Fox entre 1993 et 2002, *The X-Files*, série phare de Chris Carter, reste dans les annales de la télévision. Construites dans la plus pure tradition des histoires d'extraterrestres ou du mythe de la conspiration, les aventures de Mulder et Scully se prêtent particulièrement bien au format sériel, tant par la tension créée au fil des saisons que par la durée nécessaire (neuf saisons) suscitée par la quête de vérité des deux personnages centraux. Au-delà des cadres de la science-fiction et de la fiction policière, la série peut être envisagée comme une mise en fiction du monde et de ses vicissitudes. En s'appuyant sur un mythe moderne prolifique aux États-Unis, les scénaristes construisent un discours critique sur la société contemporaine américaine, gangrénée par des facteurs aussi bien visibles que métaphorisés tels que la corruption, la constitution d'une société technocratique et sécuritaire, la course à l'armement ou la présence des stigmates de la Guerre Froide dans les mœurs bureaucratiques. Face à cela, la série s'impose comme une réponse : comme prétexte à la croisade de personnages en quête de grands récits fondateurs, mais aussi comme fondation d'une mythologie propre qui viendrait interroger le monde sur ses origines et ses fins. Les créateurs de la série font donc appel à différents procédés qui remettent en cause ses propres codes et invitent le spectateur à réfléchir sur la valeur même du programme qu'il regarde : la citation et la référence à d'autres œuvres (films, séries, littérature), l'auto-ironie et la réflexion métacritique sur l'écriture et la fabulation. Dans cette perspective, la série, consciente de l'histoire de son époque et de son statut de fiction, apparaît comme une allégorie postmoderne extrêmement critique qui appelle l'engagement du spectateur.

Le fossé qui sépare ce que nous avons retenu d'*X-Files* (Fox, 1993-2002)¹ de l'idée même de réalisme pourrait paraître infranchissable. À première vue, la poursuite des extraterrestres par deux agents du FBI qui luttent contre une conspiration gouvernementale n'aurait en aucune façon à voir avec la réalité, si ce n'est avec des mythes urbains qui auraient trouvé dans les enquêtes de Mulder et de Scully un terrain fertile à leur développement. Notre propos ne sera pas d'aller à l'encontre de ces traits définitoires qui ont le plus certainement participé au succès de la série, mais de constater qu'au-delà du pur exercice de style SF, elle se veut plus complexe, dessinant un passage du degré zéro de la narration vers un engagement que l'on pourra qualifier de sociologique. Au fil des saisons, elle paraît construire un discours critique par des procédés d'écriture fondés sur

¹ Aux neuf saisons de la série, il faut ajouter deux films auxquels nous ferons occasionnellement références : *The X-Files: Fight the future* (1998) et *The X-Files: I Want to Believe* (2008).

les potentialités de la sérialité qui donnent lieu, notamment, à une consolidation progressive de ses codes. Qu'on étudie le fonctionnement d'un épisode, d'une saison ou de la série dans son intégralité, il s'avère que Chris Carter et ses scénaristes ont eu le mérite de placer les thèmes empruntés à la science-fiction à la jonction de différents discours et de mettre en fiction la problématique postmoderne comme fin de l'idéologie progressiste des Lumières telle que l'a définie, entre autres, Jean-François Lyotard², leur donnant la possibilité d'en être un réceptacle sémiologique.

C'est dans la mesure où la série se donne les moyens d'exprimer des problématiques contemporaines appartenant au monde réel, sans pour autant construire une esthétique « réaliste », qu'il est possible de parler à son sujet de « postmodernisme ». *X-Files* est en ce sens une production très ancrée dans son époque et est conditionnée par des orientations épistémologiques et culturelles qui l'amènent à relayer le doute consécutif des conflits mondiaux, des scandales de corruption ou des désastres écologiques annoncés. Toutefois, la série n'est pas uniquement porteuse du désordre contemporain que les théories du complot tentent, à leur manière, de décrypter. Au-delà du constat des limites de la modernité et du scepticisme ambiant, elle fait office de paradigme critique. En affichant sa démarche allégorique, elle s'interroge sur son propre statut de fiction par des procédés qui appartiennent traditionnellement au domaine de la littérature (l'intertextualité, la narration à clef, la métafiction...), sans pour autant faire de son récit une errance chaotique dans un monde en perte de sens, mais en usant de la sérialité pour construire une quête de sens. Postmoderne, *X-Files* l'est alors au sens propre du terme : elle n'est pas seulement le résultat d'une « fin » (de la modernité, de l'histoire, du siècle et du millénaire), mais veut aussi supposer un (re)commencement et un après.

L'atmosphère postmoderne est campée dès les premières séquences de la série et va se pérenniser, notamment par les jeux d'oppositions entre les deux personnages. Fox Mulder, expert en profils psychologiques, est un agent intuitif, pour ne pas dire impulsif. C'est son histoire personnelle (la disparition de sa sœur) qui l'engage à faire

² Dans son célèbre essai, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (Paris, Minuit, 1979), Jean-François Lyotard décrit la fin du progrès moderne qui s'inscrivait dans une quête de justice et de progrès social et s'appuyait sur un développement des sciences. Avec les grands faits de l'Histoire du 20^e siècle, les « métarécits » (notamment l'émancipation de l'individu rationnel) sont remis en cause, faisant de l'homme un errant dans une vaste marchandise informationnelle qui rend obsolète tout accès à la connaissance. Ajoutons que pour la pensée anglo-saxonne, mais aussi pour tous les domaines de la fiction, le postmodernisme est une « attitude » face au fonctionnement logique du monde et à l'essor des technologies. En somme, et comme le suppose notre titre, il existe une réversibilité dans la définition même du terme « postmoderne », entre une *condition* qui définirait une réalité épistémologique et sociale, et un *jeu* littéraire, installé du côté de la fiction, qui permet un regard critique.

des affaires non-classées son quotidien d'enquêteur. Capable d'empathie et d'ironie, mais surtout d'un investissement sans borne, il figure idéalement l'apprentissage romantique de la vérité. Lorsque Dana Scully pénètre dans l'antre de son futur collègue, elle représente l'appréhension classique du monde. Son statut de médecin fait d'elle un individu rationnel et méthodique qui, au contact de « Little Green Man », se montre sous un jour carrément sceptique. Leurs convictions religieuses viennent quelque peu modifier le tableau synoptique : Scully est celle qui croit, tandis que Mulder est celui qui « veut croire ». On retombe toutefois sur les pieds de notre répartition lorsqu'on constate que Scully *entretient* une foi catholique traditionnelle et cartésienne, alors que Mulder *déploie* une quête où les mythes et les croyances païennes ont toute leur part. Entre un terrain propice à la pensée moderne et un autre plus fertile en expressions postmodernes, c'est le second qui l'emporte (c'est lui qui observe les phénomènes) et, sans être un faire-valoir, Scully est d'abord entraînée dans les recherches de son collègue³. À la croisée des chemins de sa vie intime (« The Jersey Devil », 1.5) et de sa carrière professionnelle (« Squeeze », 1.3), elle fait le choix de suivre Mulder jusque dans ses hypothèses les plus folles. C'est qu'au-delà de leurs divergences profondes, tous deux se rejoignent dans une même volonté désintéressée de découverte de la vérité. Contre les shérifs qui cachent les secrets d'un comté (« The X-Files: Pilot ») et défendent parfois des intérêts mercantiles (« The Jersey Devil »)⁴, contre des agents carriéristes aux dents longues (« Squeeze » ; « Ghost in the Machine », 1.7), contre les conspirateurs qui s'enivrent de leur pouvoir, nos héros ne sont mus que par de louables intentions : faire toute la vérité et confondre ceux qui la dissimulent.

1. Les extraterrestres : allégorie motrice de la série

Choisir de parler d'allégorie plutôt que de métaphore est un parti pris critique. Elle nous permet de mettre l'accent sur plusieurs notions essentielles de la série et de voir comment l'imagerie extraterrestre peut être l'occasion d'un discours sur des réalités concrètes. En effet, en tant que figure macrostructurale, l'allégorie n'est plus un ornement rhétorique, mais bien la condition esthétique d'une forme d'imagination expressive qui contient et véhicule une vision du

³ Richard Flannery et David Louzecky contestent cette distinction entre une Scully moderne et un Mulder postmoderne. Pour eux, les deux personnages se rejoignent dans une même quête de modernité (« Postdemocratic Society and the Truth is Out There », in *The Philosophy of The X-Files*, éd. Dean A. Kowalski, Lexington, Presses Universitaires du Kentucky, 2007, p. 66 [p. 55-76]). Nous reviendrons sur ce point à la fin de notre deuxième partie, voir *infra*, p. 16.

⁴ L'opposition entre les polices fédérales et locales est une des péripéties propres aux séries policières.

monde fondée sur un principe d'analogie. En somme, l'allégorie recèle en elle un facteur complexifiant qui ouvre le passage du récit de science-fiction vers un discours critique sur l'histoire : en tant que *suite d'images continuées*, elle est appelée et porte à la fois la narration. Figure de proue de la série, l'iconographie des extraterrestres suppose, pour se muer en allégorie, une variété de formes et de renvois articulés. La mobilité nécessite alors d'être déconstruite afin d'étudier les implications métaphoriques et leur évolution tout au long de la série. On remarquera ainsi le jeu polymorphique élaboré et dans quelle mesure il donne la possibilité aux personnages de traverser des questions ayant trait à l'humain et à sa condition dans le monde contemporain, tout en posant les jalons d'une fiction singulière par son mode de narration.

1. 1. L'humanoïde traditionnel comme discours d'ancrage

Une série qui suit des agents du FBI les yeux rivés au ciel ne peut faire l'économie de l'image prototypique des extraterrestres (petits, à la peau grise, ayant quatre doigts aux mains et aux pieds, aux grands yeux noirs occupant la majeure partie d'un visage ovoïde). S'ils n'apparaissent qu'à la fin de la première saison (« The Erlenmeyer Flask », 1.24), c'est avant tout pour des raisons budgétaires. Mais si les extraterrestres sont le nœud où tous les fils thématiques de la série se rejoignent, ils ne sont toutefois mis en scène sous cette forme qu'à dose homéopathique. Mieux, on ne les retrouve que dans des situations narratives particulières qui relèvent de reconstitutions d'enlèvements (« Jose Chung's 'From Outer Space' », 3.20), de discours rapportés (« Duane Berry », 2.5) ou de mystifications qui empêchent parfois le bon fonctionnement des enquêtes. A ce titre, « Gethsemane » (4.24), qui relate un montage de mensonges construit pour pousser Mulder au doute, copie à la fin de l'épisode l'autopsie de l'entité biologique extraterrestre qui aurait été récupérée à Roswell en 1947 et dont la vidéo fit grand bruit dans les années 90. Appelée puis repoussée, l'image traditionnelle d'humanoïdes est l'occasion de poser le cadre d'une mythologie tout en s'écartant progressivement de lieux communs. Parce qu'elle figure un imaginaire collectif, elle est convoquée pour les discours qu'elle porte, tout en étant sujette à de nombreuses remises en question.

1. 2. L'alien féroce comme contre-argument esthétique

L'image d'un alien sous les traits d'une bête violente, bavant sa bile avant de fondre sur un innocent, est particulièrement éphémère dans la série, mais non moins signifiante. Empruntée aux films de genre, elle est d'abord utilisée dans la première partie de « Fight the Future », puis dans l'épisode qui lui fait directement suite, « The

Beginning » (6.1). Bien que citée, elle est rapidement mise à mal et remplacée. Remarquons d'abord que ces monstres ne viennent pas à bord de vaisseaux, mais qu'ils ont été déposés sur Terre à la préhistoire par une météorite avant de se développer grâce à l'ère géologique actuelle. Les références aux films de genre sont à chaque fois repoussées : Mulder, dans « Fight the Future », urine sur l'affiche d'*Independence Day* et toute affiliation à une production telle que *Men in Black* est rejetée dans « The Beginning ». Enfin, la présence d'un tel type d'image peut être perçue comme un véritable clin d'œil. En effet, si elle est acceptable dans un *blockbuster*, elle ne semble pas appartenir à l'univers de la série. Le début de la sixième saison marque aussi un tournant dans la vie d'*X-Files* qui déménage de Vancouver pour s'installer à Los Angeles. La mutation de la bête féroce en un humanoïde à la fin de l'épisode peut alors s'interpréter comme l'intégration de références extérieures à elle (hollywoodiennes en l'occurrence) pour mieux montrer comment elle s'en écarte. Que les fans se rassurent, *X-Files* restera *X-Files* !

1. 3. L'huile noire : industrie pétrolière et bactériologie

Dans le plan d'invasion du monde que fomentent les extraterrestres en collaboration avec le groupe de conspirateurs, l'huile noire joue un rôle capital. Porté par des abeilles (« Herrenvolk », 4.1), ce virus « intelligent » doit, le jour venu, servir l'infection du monde. Présent de la troisième (« Piper Maru », 3.15) à la huitième saison (« Vienen », 8.18), elle se présente comme un véritable fil rouge de la série. L'aspect singulier de cette entité extraterrestre est un écho sensible de notre quête contemporaine d'énergie fossile, renvoi que certains épisodes revendiquent clairement. « Terma » (4.9) se termine ainsi dans une zone d'extraction de pétrole à la frontière du Canada, tandis que toute l'action de « Vienen » se déroule sur une plateforme située dans le golfe du Mexique. Les épisodes qui mettent en scène le Cancer noir se font pour une grande part sur un arrière-plan politique : bien que métamorphosée par des questions contemporaines (économiques et énergétiques), la Guerre Froide n'est pas terminée. Aux côtés de cette référence historique et politique présentée sous le costume de la conspiration, l'huile noire active une peur plus récente, centrée elle sur l'attaque bactériologique. Entre les rumeurs de tests au cours de la guerre en Irak, les possibles attaques à l'Anthrax ou encore les ravages du virus Ebola (dont la série emprunte l'imagerie et le caractère hémorragique), les créateurs ont trouvé avec cette modeste « flaque » d'huile un réceptacle idéal à des problématiques extrêmement contemporaines.

1. 4. Le même et l'autre : la dialectique de la conspiration

Le charismatique Brian Thompson joue le rôle d'un mercenaire polymorphe présent des saisons deux (« Colony », 2.16) à huit (« Within », 8.1). Celui-ci, accompagné de quelques acolytes, est en charge de la surveillance du complot et de vérifier que les accords noués entre les extraterrestres et les conspirateurs sont bien tenus. À l'opposé, on retrouve des rebelles aux orifices obstrués afin d'éviter toute contamination par le virus (« The Red and the Black », 5.14 ; « Two Fathers », 6.11), qui cherchent quant à eux à briser l'alliance macabre conclue entre les deux parties. Le jeu de variation effectué notamment autour de la figure de Brian Thompson (qui joue aussi l'un des rebelles) représente à lui tout seul le choix à formuler par le Syndicat entre une collaboration avec l'envahisseur et une résistance face à l'ennemi. L'histoire, que les conspirateurs s'évertuent à maîtriser, se répète sous nos yeux.

1. 5. Humains plus qu'humains ?

Tout au long de la série est posée la relation entre l'homme et les extraterrestres. La confusion des races sert bien évidemment à construire en filigrane l'histoire de la manipulation génétique de l'homme qui, au moment de l'invasion finale, sera remplacé par des hybrides. Individus saignant du liquide toxique (« The Erlenmeyer Flask ») ou mères mettant au monde des aliens (« Per Manum », 8.13) : toutes ces sources éparses se rejoignent dans les personnages de super-soldats ou dans la horde d'esclaves qu'on retrouve aux saisons huit et neuf. La peur postmoderne qui se déploie ici, relayée par des manipulations génétiques qui ont émaillé l'Histoire et agrémentent les revues scientifiques contemporaines, est bien la perte de l'âme. Ces extraterrestres, qui ont pourtant plus que toute autre manifestation apparence humaine, sont régis par un violent instinct de conservation. Ramené à ses traits biologiques, l'homme rejoint ainsi l'extraterrestre dans sa condition d'envahisseur avide de territoires à conquérir. À cette « humanisation » des extraterrestres qui permet d'interroger la condition postmoderne de l'homme répond un impact culturel qui sert l'atmosphère et l'esthétique de la série. En effet, aux thèmes de la l'invasion et de déshumanisation vient s'ajouter le motif de l'espion et de l'agent ennemi infiltré dans une société qui est une véritable obsession dans la conscience américaine depuis les années 50. Tout concourt ici à affermir l'ambiance sombre de la série, empreinte d'une culture de la Guerre Froide et du cynisme d'une génération post-Watergate qui doute profondément du processus démocratique et des administrations en place.

1. 6. Le bon et le méchant : crise et contradiction d'une civilisation

Si les extraterrestres sont majoritairement dépeints comme des êtres supérieurs entreprenant une invasion meurtrière de la Terre, d'autres sont au contraire des êtres protecteurs et fraternels, à l'image de Jeremiah Smith (« Talitha Cumi », 3.24), un extraterrestre polymorphe qui met ses dons au service de l'humanité⁵. Il est évident que la dialectique entre les anges sauveurs et les colonisateurs violents sert avant tout la complexité et le suspense de l'histoire. Mais la mobilité allégorique met aussi en scène les crises et contradictions de la civilisation occidentale, les extraterrestres devenant la projection fantasmatique de sa mauvaise conscience⁶. Aussi civilisés que nous puissions l'être, nous restons des primitifs face à des êtres qui nous sont de loin supérieurs⁷ : c'est un peu ce que nous dit la série lorsqu'elle retrace l'histoire de l'homme et ancre l'invasion dans les temps reculés de la préhistoire. Par ailleurs, ces personnages bénéfiques invitent à nous interroger sur un échange entre science et religion, et sur l'utilisation de la première au service du perfectionnement de la condition humaine. Si la conscience postmoderne les confronte, un personnage tel que Smith permet au contraire de mener des questions technologiques sur un terrain théologique. Il n'est alors pas étonnant de remarquer qu'il joue un rôle prépondérant dans une secte ufologique (« Deadalive », 8.15) et que la série s'oriente, dans les deux à trois dernières saisons, vers un traitement mystico-technique de la thématique extraterrestre⁸. Cette dialectique entre le bien et le mal place l'homme à la croisée des chemins, entre une élévation et une déchéance provoquées par le progrès. C'est dans le personnage de William, l'enfant miraculeux de Mulder et de Scully, qu'elle se condense. Dernier stade supposé de l'hybridation, il est l'objet d'une lutte acharnée entre des hommes qui voient en lui le sauveur (« Providence ») et des extraterrestres qui le considèrent déjà comme leur messie (« Essence », 8.21).

2. Histoire d'une société et mémoire de l'homme : les deux narrations d'*X-Files*

⁵ Le rôle de Jeremiah Smith est tenu par Roy Thinnes, le célèbre David Vincent de *The Invaders*. Plus qu'un clin d'œil de casting, nous voyons dans ce choix l'occasion donnée à Mulder de rencontrer un alter ego. Au sujet de David Vincent comme « proto-Mulder », voir Doug Mann, « Truth, *The X-Files* and the Postmodern Condition », *The Mid-Atlantic Almanack*, n°7, 1998, p. 19 [p. 17-27].

⁶ Cf. Jean-Bruno Renard, « Extraterrestres », in *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la dir. de Philippe Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 1999, p. 267-275.

⁷ Cf. Jean-Bruno Renard, « L'homme sauvage et l'extraterrestre », *Diogène*, n°127, juillet-septembre 1984, p. 70-88.

⁸ Ce thème est développé par Josepho (« Providence », 9.10), un gourou de secte ufologique qui fait enlever William. Son expérience pendant l'opération Tempête du Désert, au cours de laquelle il fut blessé puis témoin de l'intervention des super-soldats, est interprétée comme l'arrivée sur Terre des cavaliers de l'Apocalypse.

La particularité d'*X-Files* est d'avoir su explorer les potentialités de la sérialité à différents niveaux, sur différents tons et selon différents modes narratifs. Entre les épisodes fermés, qui s'inspirent des thèmes du « monstre de la semaine », et les épisodes consacrés à la mythologie, deux modes de narration s'exposent et autant de rapports à la réalité se déploient, distincts mais non exclusifs. Ils se rejoignent dans la genèse du complot et, plus largement, dans une même posture postmoderne.

2. 1. L'arrière-plan politique et social : au-delà de l'irréel, l'histoire d'une époque

L'analogie que nous avons étudiée n'est réellement sensible que par un jeu de co-présence entre ce qui est de l'ordre des phénomènes paranormaux et l'explication sociohistorique qui *se cache derrière*. Le relevé que nous allons effectuer se veut être un catalogue non-exhaustif des références aux événements historiques et aux grandes questions sociologiques de l'époque contemporaine qui toutes ont en commun d'avoir été traitées de près ou de loin par les théories du complot et par la réflexion postmoderne.

2. 1. 1. *L'éternel retour historique*

L'arrière-plan historique est extrêmement présent dans *X-Files*, comme nous avons déjà pu le préciser en analysant la réactivation de l'imaginaire lié à la Guerre Froide. La référence historique la plus utilisée est évidemment l'Holocauste. D'anciens scientifiques de l'Axe sont dorénavant au service de la conspiration (« 731 », 3.10), dont le plus charismatique est certainement Victor Klemperer, un ancien nazi qui apparaît dans l'épisode bien-nommé « Paper Clip » (3.2). Dans « Triangle » (6.3), l'Homme à la cigarette est présenté sous les traits d'un officier allemand. Plus que des références ou des renvois ponctuels, c'est toute une imagerie qui est empruntée à la Shoah. Au sujet de la conspiration, on parle des hommes comme d'une « marchandise » (« Anasazi », 2.25) et les expériences sont souvent menées dans les trains (« Nisei », 3.9), rappelant bien évidemment tous les symboles de la déportation et des camps d'extermination. Dans la lutte qui continue d'opposer les Etats-Unis à la Russie, la seconde n'est pas en reste et elle aussi perpétue les exactions commises depuis la première moitié du vingtième siècle. Les goulags sont ainsi allègrement mis en scène (« Trema », « The Red and the Black »). Plus proche de nous, la référence à la guerre du Vietnam est aussi appelée dans « Sleepness » (2.4). On y convoque le rôle de la science et de la technologie dans les crimes perpétrés par un groupe particulièrement actif de soldats américains qui, délivrés de leur besoin de sommeil suite à une manipulation au cerveau, se prêtaient à des

assauts nocturnes exceptionnellement meurtriers. Au-delà toutefois du scepticisme postmoderne qui s'en dégage, l'épisode est l'occasion de traiter le thème de l'ancien combattant et, derrière le phénomène paranormal, le téléspectateur est amené à suivre d'anciens GI passant leurs nuits à compter leurs victimes. Le cadre de la guerre en Irak est bien plus pérenne et s'étend de la première (« Deep Throat », 1.2) à la dernière saison (« Providence »). Il réactive l'imaginaire américain sur la question, que ce soient les tests bactériologiques qui auraient été pratiqués sur place ou l'usage supposé d'une technologie extraterrestre. Il est parfois l'occasion d'esquisser les contours d'une situation géopolitique tendue. Ainsi, « E.B.E » (1.17) s'ouvre sur le crash dans l'espace aérien turc d'un avion de chasse iranien entré en collision avec un ovni. Diffusé en 1993 aux Etats-Unis, cette séquence a du trouver un écho sensible dans la conscience du téléspectateur. La guerre en Irak est un véritable point d'ancrage historique dans l'atmosphère de la série et, en faisant intervenir l'armée dans le complot, elle s'est à bien des égards affirmée comme une série « post-guerre du Golfe ». Dans la même veine, la guerre des Balkans est évoquée dans « Squeeze ». Franck, l'agent à la retraite qui avait ouvert l'enquête sur les crimes de Powhattan Mill en 1933, lie l'histoire de Tooms au passé historique :

When I first heard about the death camps in 1945, I remembered Powhattan Mill. When I see the Kurds and the Bosnians, that room is there, I tell you. It's like all the horrible acts that humans are capable of, somehow gave birth to some kind of... human monster.

Depuis 1939, l'Histoire se répète et, sous les atours du pur récit de science-fiction, la diégèse construite dans les neuf saisons d'*X-Files* se veut être la métamorphose d'un fonctionnement cyclique et l'explication du mythe des extraterrestres qui naît là où l'oubli historique se fait ressentir.

2. 1. 2. Tous corrompus !

Certains épisodes mettent en scène l'administration ou des holdings confrontées à leurs destinées économiques. La série est alors clairement tournée vers les théories du complot et leur doute généralisé : le FBI, la NSA ou la CIA sont vus comme des bureaux où fourmillent des nœuds de vipères. Quelques épisodes fermés prennent à bras-le-corps le thème de la corruption et des conflits d'intérêts. Derrière la traque à l'extraterrestre de « Space » (1.9) sont traités les problèmes financiers de la NASA et de la fin d'une époque de conquête de l'espace à laquelle Marcus Belt, un ancien astronaute de renom, se rattache pourtant. Un épisode de genre tel que « Ghost in the Machine » explore les relations entre l'état, les sociétés d'armement et les génies de l'informatique. Enfin, sous couvert de chasse au

poltergeist, « Shadows » (1.6) est une véritable enquête sur des ventes illégales d'armes. En faisant intervenir un groupe terroriste agissant sous le nom de l'Ispahan, l'épisode fait par ailleurs référence à l'affaire de l'Irangate qui est l'une des pages de l'histoire de l'administration américaine les plus traitées par les tenants des théories du complot. Dans ces épisodes (on aurait tout aussi bien pu citer la référence à l'attentat d'Oklahoma City dans « Fight the future » ou les meurtres de JFK et de Martin Luther King dans « Musings of a Cigarette Smoking Man »), l'ambiance de suspicion est clairement installée, mais met aussi en scène le contexte socioéconomique d'une Amérique à l'ère postindustrielle par les dérives auxquelles elle s'expose.

2. 1. 3. *Derrière le paranormal : explorations de la condition sociale américaine*

Le propos des épisodes fermés est parfois plus volontairement sociologique. La réalité contemporaine, dans ce cas, se cache derrière le phénomène paranormal qui ne fait finalement que l'exprimer de manière violente : la vérité à découvrir est alors celle du quotidien de certaines couches de la société américaine. Une production qui diffuse de vingt à vingt-cinq épisodes par saison donne la possibilité à ses créateurs d'aborder des sujets très divers, de la condition des personnes âgées (« Excelsius Dei », 2.11) à celle des handicapés mentaux (« Roland », 1.23), en passant par l'immigration (« El Mundo Gira », 4.11) et les affres de la société libérale dans « The Jersey Devil ». Dans cet épisode, des habitants d'Atlantic City sont sauvagement attaqués par une femme-bête dont la race a défié l'évolution darwinienne en vivant dans les bois. Toute l'action se déroule dans les faubourgs de la ville pour mieux faire le constat d'une part de la population volontairement mise en marge et finalement considérée comme une frange entre l'homme et la bête. Le diable du New Jersey, qui fait partie du folklore local, est surtout une figure entretenue par les sans-abris du secteur. Comme tout bon américain vivant sur la côte-est des Etats-Unis, Mulder passe un week-end dans la ville du jeu, mais c'est avant tout pour pousser les autres enquêteurs à parcourir ces ghettos et les forêts alentours : pour *donner à voir une réalité au-delà de la fiction* de l'appât du gain. L'exemple le plus probant d'une réalité sociale cachée derrière l'enquête policière est occupé par « Blood » (2.3). Derrière l'utilisation de thèmes largement empruntés aux théories du complot (les *chemical trails*, les hélicoptères noirs, les drogues injectées à la population afin de la contrôler ou les tireurs isolés⁹), l'épisode élabore une mise en scène de la condition sociale de l'américain moyen. Le tireur infecté est en effet

⁹ Cf. Véronique Campion-Vincent, *La Société parano : théories du complot, menaces et incertitudes*, Paris, Payot, 2007.

un homme seul, tout juste licencié et visiblement en proie aux angoisses du chômage. Il devient alors un tireur fou qui laisse exploser sa colère lors d'une collecte de sang dans une école, faisant ainsi écho aux faits divers qui ont émaillé les Etats-Unis¹⁰. Mieux encore, elle met peut-être déjà en fiction ce qui n'est que latent dans la société et qui occupera la une de l'actualité quelques années plus tard. Les deux lectures (l'une du côté des théories du complot, l'autre du côté de l'analyse sociale) ne s'excluent pas. Au contraire, elles semblent se compléter et interagir. Il reste que l'enquête sur le phénomène surnaturel de ces épisodes n'aboutit que très rarement, offrant une fin « ouverte » et donnant l'impression qu'il n'est traqué que comme prétexte à une immersion dans un milieu social. Ils semblent accréditer la thèse selon laquelle le paranormal ne s'immisce pas dans la réalité, mais est déjà une facette, *ignorée volontairement*, de celle-ci.

2. 1. 4. Quand la planète nous parle

La série s'est évertuée à faire voyager ses personnages et à situer leurs enquêtes dans des espaces géographiques divers. Du froid polaire (« Ice », 1.8) à la fournaise d'un volcan (« Firewalker », 2.9), de la mer des Sargasses (« Triangle ») à Tunguska, de l'Oregon au Nevada, il est peu de dire que Mulder et Scully ont sillonné la planète. Parfois plongés dans un huis-clos qui les confronte aux éléments (« Død Kalm », 1.19 ; « Field Trip », 6.21), les deux agents sont poussés à s'interroger sur le sort de la planète. Dans « Fearful Symmetry » (2.18), les enlèvements d'animaux sur lesquels ils enquêtent sont interprétés par Mulder comme le souci d'une entité supérieure de les protéger de nos propres dérives. L'épisode est aussi l'occasion de croiser différents discours sur la question animale, des maltraitances coupables du gardien de zoo à l'activisme radical prônant le retour des espèces dans leurs milieux naturels, en passant par la certitude scientifique de leur protection possible par leur enfermement. « Darkness Falls » (1.18) évoque quant à lui le problème de la déforestation massive qui cause le retour d'une espèce d'insecte en dormance depuis des siècles et particulièrement dangereuse pour l'homme. La découverte se fait dans une forêt détruite en dehors des cadres légaux et l'enquête se dénoue lors d'un huis-clos où les arbres se font justice eux-mêmes. Enfin, « The Host » (2.2) donne lieu à une réflexion sur une catastrophe écologique ciblée : l'explosion de la centrale nucléaire de Tchernobyl. La bête qui attaque dans les égouts de Newark n'est finalement qu'une *erreur de la nature*, elle-même la conséquence plus ou moins rationnelle d'une *erreur humaine*.

¹⁰ L'âge du personnage et la tour d'observation depuis laquelle il tire avec un fusil à lunette rappellent la célèbre histoire de Charles Witman.

2. 1. 5. *Les théories du complot, miroirs des anxiétés culturelles contemporaines*

On voit bien que, dès lors qu'elle touche à des problèmes sociohistoriques, la série se veut postmoderne, ne serait-ce qu'en formulant un « état présent de notre société¹¹ », mais aussi en situant le postmodernisme sur le versant critique des théories du complot. Il serait évidemment malvenu d'affirmer qu'*X-Files* refuse toute théorie du complot, elle qui suppose dès son générique que « le gouvernement occulte des preuves », et qui met en scène une corruption à grande échelle fomentée par une élite d'hommes réunis sous le nom de Syndicat (qui renvoie ici à une source franc-maçonne) ou de Consortium (à l'inspiration anticapitaliste plus contemporaine). Au-delà toutefois de ces thèmes quelque peu caricaturaux, la série cherche surtout à questionner et à complexifier ce que ces théories ont à dire, à comprendre ce qui se cache derrière les apparences fantastiques, fantaisistes ou « conspirationnistes ». Si la série emploie et développe le mythe du grand complot, c'est qu'il recèle en lui une charge de séduction extrêmement puissante qui s'appuie sur des mécanismes psychologiques, culturels et esthétiques très ancrés dans les consciences américaines. En parvenant à interroger cet attrait, elle problématise la formation et la pérennisation d'une pensée aussi peu fertile en valeurs morales. Dans cette dynamique, les deux agents croisent les stigmates de la société postmoderne, ère du soupçon et des grandes anxiétés culturelles telles que la désolidarisation de l'âme et du corps ou la technophobie¹². Les thèmes de la manipulation génétique, de l'eugénisme ou de la fabrication d'humains de remplacement, condensent à eux seuls ces phobies centrées sur l'altération de l'identité de l'homme. En somme, les intrigues de la série mettent en scène la fin des grands récits de la modernité et reprennent donc l'argument de la postmodernité telle que l'a définie Jean-François Lyotard : la mort d'une libération par le progrès, rendue non-crédible par la complicité de la science dans les grandes catastrophes du vingtième siècle, et l'accès à la vérité devenu impossible, invalidé par la pensée sceptique et notamment par le discours eschatologique de la fin de l'Histoire.

2.2. Au-delà de l'Histoire : le réel de l'homme

En tant qu'agents du FBI, le rôle de Mulder et de Scully est évidemment de mener des enquêtes. Toutefois, la preuve, tout comme

¹¹ Claude Javeau, *Les Paradoxes de la postmodernité*, Paris, PUF, 2007, p. 13.

¹² Campion-Vincent, p. 135.

les traces de l'Histoire, semblent être du côté des conspirateurs et du pouvoir qu'elles leur octroient. La mémoire, puis l'expérience, seront donc progressivement convoquées, notamment pour tout ce qui touche à la mythologie de la série. En effet, derrière le quotidien de deux policiers se déploie une véritable quête : une quête de croyance (le poster « I want to believe » ne cesse de flotter comme l'étendard de la série) ; une quête de confiance afin de dépasser le fameux « Trust no one » conséquent d'une pensée sceptique ; une quête de structures psychologiques et sociales, enfin, notamment au sujet du couple et de la famille. Ainsi, sous l'enrobage de la série policière, *X-Files* se veut être une vaste réflexion ontologique et une solide construction épistémique.

2. 2. 1. L'enquête policière et plus encore : la quête (la vérité est ailleurs)

Pendant les cinq à six premières saisons, le doute et la paranoïa de Mulder ont été contrebalancés par le rationalisme de Scully. La femme de science encadre alors et donne un gage méthodique aux explications hypothétiques de son équipier. Dans ce contexte narratif, la série use des canons de l'enquête policière : autopsie, analyses balistiques, études des scènes de crime, décryptages de vidéos ou d'enregistrements audio. Pendant toute cette partie de la série, la preuve est une condition *sine qua none* afin de révéler la vérité. La conviction en la voie scientifique est toutefois limitée par la réintégration systématique au méga-complot. Il ne faut pas oublier que Scully est mutée aux affaires non-classées pour invalider les recherches de Mulder et que tous les rapports qu'elle rend à sa hiérarchie deviennent des armes contre les deux agents. L'enquête réussie dès le pilote, au cours duquel Mulder et Scully touchent aux enlèvements et aux expériences sur les humains, devient un échec cuisant : à la fin de l'épisode, l'Homme à la cigarette récupère la seule preuve restante et la reclasse dans les archives secrètes du Pentagone. La spécularité créée par la convocation de ce même plan-séquence en clôture de saison (« The Erlenmeyer Flask ») met alors adroitement en scène la récupération systématique des preuves, encadrant ainsi la démarche scientifique et policière pour mieux en montrer les limites.

On ne saurait que répéter qu'ici croît le doute postmoderne face au progrès scientifique et humain. Toutefois, la série ne se borne pas à cette atmosphère ultra-sceptique. Si tous les socles de la modernité (les valeurs véhiculées par l'Eglise, l'Etat ou la Science) s'effondrent avec la mort du progrès, la vérité incombe alors aux seuls individus : ils la reçoivent directement et, parfois, la fabriquent eux-mêmes. Dans cette mesure, Mulder et Scully sont les meilleures preuves de l'existence du complot puisqu'il les implique directement : la quête de Mulder est entretenue par son désir de retrouver sa sœur (« Conduit », 1.4) ; il est

infecté par l'huile noire (« Trema ») avant que le virus soit activé par la présence de l'astronef que Scully découvrira plus tard en Côte-d'Ivoire (« Biogenesis », 6.22); il fait l'expérience de l'enlèvement extraterrestre (« Requiem », 7.22), de la mort (« This is not happening », 8.14) et du retour à la vie (« Deadalive »). Scully, quant à elle, est enlevée par les conspirateurs (« Ascension », 2.6) afin d'être utilisée pour les recherches sur la nouvelle race d'esclaves à offrir aux envahisseurs; elle connaît la maladie (« Memento Mori », 4.14; « Redux », 5.1), découvre une fille cachée (« Emily », 5.7), apprend sa stérilité et fait enfin l'expérience de la maternité (« Existence », 8.22). En somme, les deux agents sont appelés à vivre le complot et la seule preuve valable qui subsiste, c'est eux-mêmes. Amenés à retourner sur les lieux de leur première enquête (« Requiem »), à Bellefleur dans l'Oregon, ils n'envisagent plus du tout l'enquête de la même manière. Dès le début de l'épisode, qui met en scène un entretien entre Mulder et un auditeur financier, les personnages se démarquent radicalement des procédures habituelles. Face au constat que l'affaire « Melissa Mulder » est bouclée (« Closure », 7.11) et que la conspiration a été confondue (« One son », 6.12), Mulder affirme d'abord son besoin de continuer et de répondre à d'autres questions, ce qui implique une autre démarche de compréhension. S'ils ne délaissent pas l'analyse de dossiers médicaux ou les relevés balistiques, tous deux insistent surtout sur ce qu'ils ont vu et vécu. L'enlèvement de Mulder à la fin de l'épisode est l'occasion de toucher la vérité d'un peu plus près. L'épreuve phénoménologique du corps, imaginée par Scully (« Without », 8.2), puis confirmée par les souvenirs de Mulder (« Three Words », 8.16) fait de l'individu même la *preuve définitive*. L'enfermement imposé par le jeu de reprises des premier et dernier épisodes de la première saison est alors brisé au profit d'une circularité narrative qui déplace le rapport spéculaire : comme « être-au-monde¹³ », l'homme est confronté à sa propre vérité. L'ailleurs est posé comme l'horizon porteur de la connaissance : il faut, à la manière d'une quête, l'explorer, qu'il soit dans les profondeurs du soi ou dans l'étendue du monde.

2. 2. 2. Vérité de soi, vérité du monde (nous ne sommes pas seuls)

Si nous devons réduire la condition postmoderne à l'une de ses caractéristiques majeures, il faudrait alors très certainement favoriser la place de l'individu comme unique médiateur des valeurs. Démuni sans les filtres moraux que sont l'Église ou l'État, l'homme est en relation directe avec le sens du monde, ce qui l'oblige à manipuler les

¹³ La référence à la phénoménologie de Heidegger est appelée par le titre de l'épisode « Sein Und Zeit » (7.10).

jeux de langage¹⁴. Au fur et à mesure de son évolution, la série dessine deux pôles qui se reflètent : la vérité des deux agents (leurs destinées personnelles, professionnelles, leurs amours...) est à l'image d'une vérité de l'homme, et inversement. Dans les dernières saisons, ce qui reste comme attrait social dans les épisodes fermés se coupe d'ailleurs de la narration mythologique qui, elle, traite de l'histoire de l'homme et de la relation fusionnelle entre les deux agents. « The Sixth Extinction » (7.1) explore cette tension : alors que Scully s'évertue à décoder les hiéroglyphes inscrits sur l'astronef, concluant par la suite que ce langage est LA réponse à toute question (scientifique comme religieuse), le coma de Mulder le plonge dans une vaste réflexion sur le sens de sa vie. Il se rêve alors en homme rangé, marié et père de deux enfants. Puis, alors qu'il se voit à l'article de la mort, Scully ouvre les rideaux sur un monde en proie à l'invasion des extraterrestres. Le statut que lui confère sa maladie (il est le chaînon manquant qui pourrait sauver l'humanité) le place à la hauteur d'un messie¹⁵. Toutefois, le portrait n'est pas aussi éclatant que cela. On admet, à la fin de « The Sixth Extinction II: Amor Fati » (7.2)¹⁶, que tout n'est peut-être qu'apparences trompeuses et que cette question fictionnelle permet au personnage de détourner son regard des vraies réalités : Mulder se voyant en homme ordinaire se rêve aussi fabriquant de ses mains l'astronef. Si l'homme est dorénavant en charge de construire et de médiatiser la vérité, on admet aussi que tout n'est qu'allégorie, qu'une vaste fable dont le personnage est lui-même le producteur et qu'il devra traverser, puis décoder pour en comprendre le sens réel.

C'est la réalité d'un couple, maintenue par Scully, qui se dessine le plus clairement. La quête obsessionnelle de Mulder fait progressivement de lui un père absent (que ce soit au moment de la grossesse de Scully ou juste après son accouchement) et un homme incapable d'assumer sa paternité¹⁷. Le second film, *I Want to believe*, vient d'ailleurs confirmer que la série est devenue, dans les trois dernières saisons, avant tout « de personnages ». Dans la conversation imaginaire qu'elle a avec son fils William, Scully lui explique le mystère de sa venue au monde et ne donne aucune raison scientifique ou

¹⁴ Lyotard.

¹⁵ Voir l'article de Amy M. Donaldson, « The Last Temptation of Mulder: reading *The X-Files* through the Christological Lens of Nikos Kazantzakis », in *The X-Files and Literature. Unweaving the story, unraveling the lie to find the truth*, éd. Sharon R. Yang (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 2-29).

¹⁶ Le titre de cet épisode dessine à lui seul les deux pôles de la série, installée entre une histoire du monde (la sixième extinction) et la destinée de personnages (« Amor fati »).

¹⁷ De retour de l'hôpital et à la vie (« Three Words »), Mulder semble particulièrement abasourdi par tous les événements qui se bousculent dans son existence, comme le montre ces paroles pour Scully :

MULDER. I'm sorry. I don't mean to be cold or ungrateful. I just... I have no idea where I fit in...Right no. I just, uh... I have a little trouble... processing... everything.

paranormale. Tout se résume en la rencontre de deux altérités, en deux âmes sœurs qui se sont trouvées et qui risquent de se perdre :

SCULLY. One day, you'll ask me to speak of the truth of the miracle of your birth, to explain what is unexplained. And if I falter or fail on this day, know there is an answer, my child, a sacred, imperishable truth, but one you may never hope to find alone. Chance meeting your perfect other, your perfect opposite, your protector and endangerer. Chance embarking with this other on the greatest of journeys, a search of truths fugitive and imponderable. If one day this chance may befall you, my son, do not fail or falter to seize it. The truths are out there. And if one day you should behold a miracle, as I have in you, you will learn the truth is not found in science or on some unseen plane, but by looking into your own heart. And in that moment you will be blessed and stricken. For the truest truths are what hold us together or keep us painfully, desperately apart.

Cette « réduction de l'échelle », on l'a dit, a une résonance à un niveau bien supérieur. Elle permet en tout cas aux créateurs de délivrer une certaine vision du monde. Par leurs relations avec la mort, et plus encore avec les morts¹⁸, par leurs explorations des cultes archaïques, par leurs convictions intimes sur la foi, les deux agents s'interrogent sur une histoire de l'homme, sur les conditions d'accès à la connaissance de la vérité et participent d'un discours éminemment humaniste. Face à la mort d'une civilisation et à l'empire du doute, face à l'aporie de l'histoire qui ne respecte plus un ordre progressiste et est régie par un groupe d'hommes mal intentionnés, Mulder et Scully répondent par une confiance commune et dessinent en creux une idée de l'homme fondée sur la mémoire et l'altérité¹⁹.

Par ailleurs, leur confrontation avec les éléments et la présentation d'une histoire à l'échelle de la planète orientent la série vers un discours écologique. La série se ferme en effet sur une solution dans le combat à venir contre les super-soldats : la magnétite, cette pierre présente dans le sol du Nouveau-Mexique derrière laquelle les

¹⁸ Dans l'ultime dialogue de la série, Mulder évoque sa croyance en ces termes :

SCULLY. You've always said that you wanna believe. But believe in what, Mulder? If this is the truth that's you've been looking for, then what is left believe in?

MULDER. I wanna believe that... that the dead are not lost to us, that they speak to us, as part of something greater than us, greater than any alien force. And if you and I are powerless now, I wanna believe that if we listen to what's speaking, it can give us the power to save ourselves.

SCULLY. Then we believe the same thing.

¹⁹ Voici ce que dit Albert Hosteen, un indien Navajo qui protège Mulder, dans le prologue de « The Blessing Way » (3.1) : « There is an ancient Indian saying that something lives only as long as the last person who remembers it. My people have come to trust memory over history. Memory, like fire, is radiant and immutable, while history serve only those who seek to control it, those who would douse the flame of memory in order to put out the dangerous fire of Truth. Beware these men, for they are dangerous themselves and unwise. Their false history is written in the blood of those who might remember, and those who seek the Truth ».

anciennes tribus Anasazi s'étaient réfugiées, a le pouvoir de les détruire. Selon les légendes, croyances et autres sciences alternatives, la magnétite, appelée aussi Pierre de l'Aimant, est en mesure de véhiculer dans notre corps les énergies magnétiques terrestres. La solution, donnée par la planète, nous rappelle que l'homme est la continuité du monde et que le monde est la continuité de l'homme, que nous ne sommes pas sur Terre pour regarder en simples téléspectateurs le spectacle de notre propre déchéance, mais que nous faisons partie intégrante du paysage²⁰. La relation spéculaire qui unit le couple au monde prend alors tout son sens : elle la pose comme le miroir du « je » se cherchant à travers celui de l'univers. Par une savante construction allégorique qui s'appuie sur une longue tradition thématique, l'extraterrestre figure donc les orientations postmodernes de notre civilisation. Scully doit encadrer les délires paranoïaques de Mulder pour donner de la crédibilité à un discours purement hypothétique et, en parallèle, le monde doit retrouver une conscience moderne pour ne plus végéter dans un doute postmoderne improductif. La *quête* des deux personnages doit alors mener à une *lutte* qui se tiendra sur divers fronts (historique, social, psychologique, ontologique et épistémologique) dont une première bataille a déjà été remportée : Mulder a enfin regardé *la vérité en face* et, allongé auprès de Scully dans un motel du Nevada, affirme qu'il « y a de l'espoir » (« The Truth », 9.20).

3. Aux frontières du réel : la réalité de la fiction

Le parcours sociohistorique puis ontologique tracé par la série croise un réseau culturel et intertextuel qui lui donne parfois les airs de melting-pot et en fait à juste titre une icône de la culture populaire. C'est par des procédés postmodernistes (le collage, l'humour, l'architecture sérielle) qu'elle parvient à mettre en scène un écart critique qui s'éloigne des théories du complot dont elle s'inspire pourtant allègrement. Comme « métafiction historiographique »²¹

²⁰ Cette vision du monde, nous serions tenté de la qualifier, à la suite d'Augustin Berque, d'écouménale : « L'écoumène est une relation : la relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre. Elle ne se borne donc pas à la matérialité de l'étant physique [...]. L'écoumène, c'est [...] le déploiement existentiel qui se poursuit en chaque être humain, et qui de ce fait à toujours excédé la définition géométrique des corps. [...] Tout comme la terre, à l'horizon, se conjoint au ciel, notre être s'étend au-delà du bout de nos doigts, pour atteindre les antipodes, la planète Mars, et toujours plus loin encore, jusqu'aux confins de l'Univers » (*Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000, p. 14). Contre la dépendance aux peurs de la civilisation postmoderne, le message serait alors de rester ouvert à la *rumeur du monde*.

²¹ Cet argument est développé dans l'article de Sherry R. Truffin, « Trying to tell "the truth": metafiction and historiographic metafiction in *The X-Files* », in *The X-Files and Literature*, *op. cit.*, p. 249-268.

consciente de son époque mais aussi de son caractère fictionnel, elle parvient à s'auto-légitimer comme *parasite médiatique*.

3. 1. Melting-pot culturel et mise en scène de l'écart critique

Les emprunts ne se limitent pas à l'Histoire et aux théories du complot, mais convoquent aussi de nombreuses sources culturelles, des mythes archaïques amérindiens à une culture médiatique plus populiste, en passant par la littérature, le cinéma ou l'omniprésence des Écritures. Tout n'est pas directement perceptible et nous ne pourrions prétendre à un catalogue précis de références. Elles construisent toutefois un réseau intertextuel qui, s'il fait sens à différents niveaux, nous dit que la « réalité » d'*X-Files* est avant tout celle de la fiction : en dehors de la série, il n'y a pas le monde, mais d'autres productions culturelles. Le titre de l'épisode « Fearful Symmetry »²² est un renvoi évident au poème « The Tyger » de William Blake, référence qui est plus largement développée dans la diégèse par la présence d'un tigre mis en cage dans la tour qui porte le même nom que le poète. Par ailleurs, l'épisode se conclut par un plan large sur une église qui affiche, en guise de réflexion de la semaine, ce passage de l'*Ecclésiaste* : « Man has no preeminence above a beast: for all is vanity »²³. Le texte biblique vient ici donner de l'écho à la réflexion de Mulder sur l'avenir de l'homme, en même temps que l'épisode devient une interprétation supplémentaire des Écritures. Enfin, la référence plus ténue à la célèbre chanson de Simon and Garfunkel, *At the zoo*, semble quant à elle se limiter à un clin d'œil lui-même appelé par la situation narrative²⁴.

Le choc intertextuel peut, dans d'autres cas, appuyer les contours d'une narration ou les traits d'un personnage. À ce titre, « Musings of a Cigarette Smoking Man » (4.7) est éloquent. Cet épisode est uniquement construit sur le récit des Lone Gunmen²⁵ qui font état à Mulder et Scully de leur enquête sur la vie du grand méchant de la série. On suit donc trente années d'une destinée qui traverse l'Histoire, images d'archives à l'appui. Le procédé n'est pas sans rappeler *Forrest Gump* de Robert Zemeckis, référence qui est clairement convoquée à la fin de l'épisode lorsque le personnage, assis sur un banc, s'adresse à un sans-abri en ces termes : « Life is like a box of chocolates ». L'appel

²² L'appel intertextuel est souvent formulé par les titres d'épisodes, que ce soit vers des œuvres littéraires (« The Red and The Black »), cinématographiques (« Fight Club », 7.20), philosophiques (« Sein und Zeit »), religieuses (« Lazarus », 1.15) ou, plus largement, culturelles (« Arcadia », 6.15).

²³ *Eccl*, 3 : 19.

²⁴ Au cours de l'enquête, Mulder constate la chose suivante : « It's all happening at the zoo ».

²⁵ Ce groupe de techno-anarchistes est l'objet d'un spin-off de treize épisodes (Fox, 2001). La série, interrompue pour manque d'audience, est conclue au cours d'*X-Files* par la mort des trois « bandits solitaires » (« Jump the Shark », 9.15).

intertextuel crée alors une double tension. Celui qui *provoque* l'Histoire le fait au risque de la solitude. Avachi sur le banc, mal coiffé et fumant cigarette sur cigarette, il jure avec la bonhomie de Gump, lui qui a pourtant *subi* l'Histoire sans vraiment la comprendre, mais qui y a connu l'amour, l'amitié et la fortune. Le caractère sombre et mal intentionné du personnage x-filien n'en est alors que plus criant. Mais l'effet des vases communicants marche dans les deux sens et la noirceur de l'un est investie par l'humanité de l'autre pour lui faire gagner en pathétique.

Le jeu intertextuel est parfois si ouvertement convoqué qu'il semble servir un exercice de style postmoderne : c'est le cas de l'énigmatique et non moins esthétique « Post-Modern Prometheus » (5.5). Dans cet épisode sont conjointement appelées les références au conte fantastique et à la bande dessinée, à Frankenstein dans sa version littéraire ou cinématographique, à Cher et à sa prestation dans *Mask*, au Freak Show et à tous ses personnages difformes et, enfin, au Jerry Springer Show. Ce savoureux salmigondis se veut être le relais d'une culture populaire où Shelley, Blake, Shakespeare ou Heidegger coopèrent avec les jeux vidéo et la télévision. La série s'en affirme même comme une représentante idéale. En se plaçant au centre d'une culture, elle opère un dépassement de la dénonciation simpliste de l'état du monde contemporain qui nous porterait à croire qu'elle serait plus caractéristique de ses angoisses que réellement porteuse d'un discours conscient des réalités environnantes. Toute une partie de la cinquième saison remet d'ailleurs en cause les fondements des convictions de Mulder sur l'existence des extraterrestres pour mieux clamer un recul poétique et critique : on le voit alors en proie au doute (« Redux »), empoisonné au début de sa jeune carrière par un produit qui l'aurait rendu paranoïaque (« Unusual Suspects », 5.3), puis s'exprimant publiquement contre un témoignage d'enlèvement (« Patient X », 5.13). Ainsi, contre l'idée de certains sociologues qui ne voyaient en *X-Files* qu'une série sombre entretenant le climat de suspicion latent de l'époque, la série fonde sa parole propre et suppose un écart critique qui s'éloigne notamment des théories du complot les plus délirantes.

3. 2. Tout n'est que f(r)iction

L'écart critique est confirmé par une attitude propre à la série : l'usage conjoint et marqué du métalangage et de l'humour. On croise en effet quelques écrivains, dont le plus marquant est très certainement Jose Chung (« Jose Chung's 'From Outer Space' »). Cet épisode décalé, le premier dans l'existence d'*X-Files*, met en scène un écrivain à succès qui suit les deux agents pour nourrir son dernier roman. Le jeu ironique qui se construit en rapport au thème de l'enlèvement par les extraterrestres crée une distance avec ce que la série développe

habituellement. En même temps, la série se compare à d'autres écritures du même genre et s'écarte du récit caricatural du romancier qui est mis en abyme : les créateurs ne font ici que souligner l'originalité de leur production et mettre en lumière les différents niveaux de lecture qu'elle développe. Le second écrivain incontournable n'est autre que... l'Homme à la cigarette lui-même. Dans l'épisode qui lui est exclusivement consacré (« Musings of a Cigarette Smoking Man ») sont exposées ses ambitions littéraires qui pourraient radicalement changer les orientations de sa vie²⁶. Le grand « manitou » qu'il est modifie alors notre conception du rapport entre la réalité et la fiction : la vie « incroyable » de cet homme de pouvoir n'est là que pour subvenir aux besoins de sa plume. La mise en abyme remplit une nouvelle fois son rôle métapoétique d'affirmation de la fiction : tout est matière à roman.

La série pousse parfois le vice jusqu'à briser ses codes et, en déconstruisant ainsi son propos, réussit le tour de force de l'autolégitimation. Le double épisode « Dreamland » (6.4 et 6.5), en développant un thème aussi empreint de théories du complot (la Zone 51) et en s'installant à un moment charnière de la série (à ce moment, tous les doubles-épisodes appartiennent à la mythologie), vient surprendre le téléspectateur et lui fait le clin d'œil de la double énonciation. Tout y fonctionne sur le mode de l'inversion : on attend de Mulder, qui doit rencontrer un agent de la mythique « Majestic 12 », qu'il donne des informations à l'armée, encore moins avancée que lui sur la question extraterrestre. Suite à un phénomène paranormal²⁷, Mulder change d'identité avec Morris Fletcher, un agent de la « Majestic », mais aussi un fonctionnaire typique, un père de famille à l'autorité contestée et un homme en proie à la crise de la quarantaine. Scully est ouvertement draguée par cet « autre » Mulder qui va au passage transformer son appartement d'étudiant possédé en un véritable foyer²⁸. L'écart supposé par ces deux épisodes est sensible en ce sens qu'il brise ouvertement les codes de la série et joue avec la relation qu'elle entretient avec son public en développant sur le ton de l'humour une mythologie habituellement sombre et sérieuse. Là encore elle se redonne du pouvoir en allant à l'encontre de l'idée qu'elle suivrait la paranoïa latente et devient critique par la réflexivité qu'elle met en jeu. Elle ne fait donc pas que porter les stigmates de la

²⁶ À l'annonce de la publication de son roman *Take a chance: a Jack Colquitt adventure* dans *Roman A Clef*, il décide de démissionner du Syndicat et d'arrêter de fumer. Les modifications qu'il notera le jour de la parution l'inciteront à revenir sur son choix.

²⁷ Tout n'est pas que décalage dans cet épisode et la ligne mythologique est maintenue : tout en assumant une fonction métapoétique il ne cesse de faire avancer le récit général de la série.

²⁸ Le capharnaüm qui sert à Mulder d'appartement (sa chambre lui sert de pièce d'archivage) est changé en un véritable « nid d'amour » par Morris. À son retour, l'agent le gardera inchangé et notamment son matelas à eau qui sera percé de nombreuses fois dans la variation de *Groundhog Day* qu'est « Monday » (6.14).

postmodernité, mais elle se dit capable de s'en écarter et de les tourner en dérision, exhibant au passage la conscience de son propos et de son statut de fiction.

En somme, même si elle touche à des problèmes sociohistoriques, ontologiques et épistémologiques, la série n'est pas pour autant réaliste au sens propre du terme. Elle parvient, en interrogeant la frontière entre réalité et fiction, à devenir une *simulation* des dérives de notre époque. Entre science et science-fiction, entre Raison et Révélation, au bord de la réalité sans jamais y être, elle utilise un phénomène socioculturel ainsi qu'un attrait psychologique et esthétique encore vif dans les années 90 pour installer « l'inquiétante étrangeté » au cœur même de notre salon. À son univers sont intégrées des questions contemporaines en espérant provoquer un feedback. Mais ce résultat incombe au téléspectateur qui, lui seul, peuple la réalité. La série, quant à elle, n'est qu'œuvre de friction²⁹.

²⁹ Il faut même quitter la série pour pouvoir atteindre le bonheur escompté : voici la morale de l'histoire d'Oliver Martin (« Sunshine Days », 9.18), fan de la série *The Brady Bunch* dont la passion l'empêche de vivre une vie meilleure. Son émancipation, qui met en abyme la fin d'*X-Files*, ne se fera que par l'abandon de la fiction au profit des relations humaines.