



**TV/Series**

1 | 2012

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

---

## « Reality is out there » : le néo-réalisme fantastique dans quelques épisodes de *The X-Files*

Emmanuelle Delanoë-Brun

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1508>

DOI : 10.4000/tvseries.1508

ISSN : 2266-0909

### Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

### Référence électronique

Emmanuelle Delanoë-Brun, « « Reality is out there » : le néo-réalisme fantastique dans quelques épisodes de *The X-Files* », *TV/Series* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1508> ; DOI : 10.4000/tvseries.1508

---



*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.



### « Reality is out there » : le néo-réalisme fantastique dans quelques épisodes de *The X-Files*

Emmanuelle DELANOË-BRUN

De la série *X-Files*, on retient fréquemment l'armature paranoïaque autour de laquelle s'organise la continuité du récit principal, la théorie du complot qui structure, ou en tous cas donne leur unité, à la suite des saisons, par delà l'évolution des relations entre les personnages. C'est dans l'inflexion délibérément postmoderne d'un univers ancré dans le doute, l'interrogation des certitudes, la quête d'un ailleurs, que la série trouve sa tonalité propre, mélange d'anxiété épistémologique et de légèreté potache. L'univers fantastique du complot politico-scientifico-martien cristallise l'expression d'une suspicion généralisée à la fois de l'univers référentiel et des structures censées l'organiser, où seule une échappée au-delà d'une « réalité » trompeuse laisse entrevoir la possibilité d'une vérité évasive. Mais si la vérité est peut être ailleurs, comme le réaffirme chaque épisode ou presque en fin de générique, la réalité est-elle pour autant si faussée, d'épisode en épisode ? Laissant de côté les fondements philosophico-politiques qui sous-tendent très visiblement le récit principal, cet article considère comment, dans certains épisodes, l'archi-structure aliénante de la société postmoderne s'efface et la série explore des enjeux politiques et sociaux beaucoup plus immédiats tels que l'immigration clandestine, le communautarisme, le rapport à l'étranger, les rythmes de travail, l'exploitation sociale, renouant ainsi avec la tradition du « réalisme social » des grands récits de la fiction populaire du 19<sup>ème</sup> siècle, dans lesquels on peut considérer que les séries télévisées, après le cinéma, continuent de puiser leur source.

Le titre de cette étude se veut un peu provocateur. Car en effet, vouloir débusquer le réalisme, qui plus est le néo-réalisme, dans une série qui s'affiche du côté de la science-fiction et du fantastique, peut paraître curieux. D'autant que jusqu'à présent, les études consacrées à la série se sont plutôt attachées à souligner son rôle moteur dans le processus de maturation artistique et intellectuelle de la création télévisuelle entamé dès la fin des années 80. La belle analyse de Jan Delarasa s'intéresse ainsi à la dimension littéraire et mythologique de la série, et à son adéquation parfaite avec les anxiétés existentielles, politiques et culturelles des années 90<sup>1</sup>. *The Philosophy of the X-Files*<sup>2</sup> considère la façon dont la série s'articule autour de questionnements philosophiques, comment elle dramatise dans ses dialogues et son fonctionnement de grands débats ontologiques et métaphysiques, procède

<sup>1</sup> Jan Delarasa, *PopLit, PopCult, and The X-Files: A Critical Exploration*, Jefferson (NC) et Londres, Mc Farland, 2000.

<sup>2</sup> Dean A. Kowalski, éd., *The Philosophy of The X-Files*, Lexington, University of Kentucky Press, 2007.

d'un cheminement épistémologique dans la quête inquiète de sens qui caractérise notre univers postmoderne. Le propos ici sera beaucoup plus prosaïque. Il sera plus simplement d'envisager comment, au-delà de cette dimension dialectique revendiquée, la série s'ancre aussi dans des questions d'ordre social et politique, dans la réalité de l'ici et maintenant et de leurs enjeux concernant le vivre ensemble (c'est ce qu'on entendra ici par le terme de « politique »). Il s'agira de regarder comment elle s'appuie en particulier sur une représentation du monde du travail et des rapports sociaux, représentation qui retient l'attention, parce qu'ils sont souvent les oubliés du monde de la fiction, à l'exception d'univers professionnels à haute densité dramatique et/ou potentiellement glamour – le commissariat, l'hôpital, le cabinet d'avocat, les couloirs de la maison blanche, le monde des cols blancs ou des traders. Mais pour ce faire, il convient de partir du programme que propose la série, de son affichage – ce qui signifie revenir sur le post-modernisme, la fictionnalité affichée, les cristallisations métaphoriques prisées par la série, autrement dit tout l'appareillage ouvertement en rupture de réalisme qu'elle présente et qui font son sel.

Nous partons donc de ce que l'on connaît en général des *X-Files* (Fox, 1993-2002). La simple mention du titre évoque une histoire de quête d'une vérité cachée entamée par deux enquêteurs du FBI (chaque épisode ou presque le rappelle en fin de générique en affichant le cri de ralliement de la série : « The truth is out there »). Une quête qui se produit dans un contexte de conspiration internationale un peu floue, visant soit à cacher à l'humanité l'existence d'une vie extra-terrestre qui alimente les recherches technologiques et biologiques de conspirateurs puissants, dans un but pas tout à fait clair (saisons 1 à 4), soit au contraire à lui faire croire à l'existence d'une vie extra-terrestre, dans le but toujours de cacher des recherches secrètes dont la visée n'est pas plus claire, mais d'autant plus menaçante (à partir de la saison 5). L'axe principal de la série suit le tandem formé par Mulder et Scully dans leur tentative pour révéler l'existence de ladite conspiration, pour autant que Mulder arrive à convaincre la très scientifique Scully de l'existence d'extra-terrestres (ce qui en saison 1 n'est pas partie gagnée), ou qu'il arrive à se dépêtrer de l'opération de propagande pro-extra-terrestre dont il est devenu l'instrument (si tant est qu'elle soit vraie), à partir de la saison 5. Intercalés dans cet axe feuilletonnant, des épisodes singuliers et plus ou moins autonomes déroulent toute une galerie de monstres et bizarreries qui tout à la fois inscrivent le récit dans une tradition générique très large et rappellent le goût de l'humanité pour les figures métaphoriques du monstre, réceptacle de nos angoisses. Ces épisodes à dimension formulaire autorisent par ailleurs des variations de rythme, de tonalité, de registre et d'esthétique, permettent des jeux et des expériences sur la structure narrative, multiplient les pistes et les indices de liens possibles

mais pas toujours suivis avec l'intrigue principale, et contribuent plus généralement à perdre le spectateur dans les arcanes d'un récit qui s'étire, se contredit, empile et modifie son encodage symbolique. En somme, la double structure entretient le mystère et l'impression d'enfumage qui domine la série pour le spectateur, dans le but et avec la conséquence très immédiate de le plaquer devant son écran semaine après semaine.

Résumée ainsi à gros traits, on voit bien comment la série traduit et exprime à la fois les anxiétés et les doutes de la société post-moderne, dans la coloration millénariste particulière qui caractérise les années 90. Pas étonnant donc que l'adjectif lui soit si souvent accolé, pour une fois avec raison, à l'heure où rien n'échappe plus à ce qualificatif. Que faut-il entendre ici par « société postmoderne » ? D'abord, une société gagnée par le doute et la perte des grands repères structurants, pour reprendre une formule déjà bien éculée à l'heure où démarre *The X-Files*, d'où la surcharge ironique perceptible dès les premiers épisodes. L'architecture paranoïaque du récit, axée sur le motif de la conspiration, fournit le cadre parfait à l'expression d'une suspicion généralisée qui donne un de ses slogans à la série, « Trust no one ». Il n'est pas jusqu'au tandem qui ne soit soumis à ce régime d'incertitude, puisque Scully est engagée pour « rapporter » sur les activités suspectes de Mulder aux yeux de sa hiérarchie, activités dont le moteur est précisément le soupçon vis à vis des choix, voire de l'agenda caché, de cette même hiérarchie. Et régulièrement, la validité de la collaboration et de la confiance que se portent les deux personnages est remise en question, avec d'autant plus d'efficacité dramatique que la solidité de leur couple professionnel est affirmée ailleurs avec vigueur et que la nature de leur relation joue de l'ambiguïté entre communauté d'esprit, attirance amoureuse et tension érotique. À partir de cet axe diégétique paranoïaque, les différentes déclinaisons du monstre, de l'*alien*, cristallisent les grandes peurs contemporaines nourries par l'actualité récente d'un monde qui semble se décomposer : peur d'un monde qui se criminalise avec la chute des repères géo-politiques récents (ce sont les trafics d'armes biologiques et de vaccins extra-terrestres avec des personnages liés à un Est qui s'ensauvage), peur de voir ressurgir les démons d'un passé encore trop proche (c'est le motif des médecins expérimentateurs qui rappellent le souvenir des camps nazis, alors même que nationalismes exacerbés, charniers et camps de détentions reflourissent dans l'ex-Yougoslavie<sup>3</sup>). Peur de menaces écologiques, médicales, alimentaires (les craintes liées à

---

<sup>3</sup> La trilogie interne que constituent « Piper Maru », « Apocrypha » (3.15 et 16) et « Tunguska » (4.8) conduit l'intrigue vers les trafics de composants biologiques dans une Russie post-soviétique embouée, mais « F. Emasculata » élargit l'inquiétude aux expérimentations biologiques militaires américaines (2.22); « 731 » (3.10), en saison trois, ravive à la fois le souvenir des charniers nazis et de leur réémergence terrifiante dans l'ex-Yougoslavie contemporaine dans une scène d'exécution massive de prisonniers émâchés devant une fosse commune.

la déforestation et à la pollution insecticide, le spectre de Tchernobyl, de Creutzfeld-Jacob et des manipulations génétiques dans l'élevage et l'agriculture planent clairement sur plusieurs épisodes<sup>4</sup>). Peur de nouvelles technologies mal maîtrisées, ou vectrices de manipulations diverses<sup>5</sup>. Peur des délires sécuritaires ou militaires de l'administration centrale comme de groupuscules illuminés ou terroristes (Waco n'est pas loin, mais le souvenir des expérimentations militaires durant les expériences du Vietnam, de la Corée et de la guerre d'Irak non plus<sup>6</sup>). La liste pourrait s'allonger. Au point que l'apparition de bons vieux monstres classiques, rapportés à des explications bien nettes par les deux agents surdiplômés, permet de souffler dans cette avalanche : goules, vampires, loups-garous, esprits et revenants, golems et créatures préhistoriques, servent de contrepoids folklorique à l'expression d'une angoisse beaucoup plus diffuse et multiforme, ranimant la nostalgie d'autres cultures et d'autres mondes plus structurés, bien assis sur une mythologie établie et compréhensible, analysée, répertoriée. Mais pour le reste le doute est partout, les repères craquent, la menace plane. Seule demeure la foi (c'est une autre constante de la série, le corollaire complémentaire du doute), quoique même elle s'avère incertaine : elle relève de l'aspiration pour Mulder (le poster dans son bureau affiche « I want to believe ») et, pour ce qui est de Scully, s'avère dans ses grandes lignes plus proche du folklore biblique mâtiné de spiritisme *new age* que de la projection vers une transcendance<sup>7</sup>.

Si on peut parler d'une série à dominante postmoderne à propos des *X-Files*, c'est donc d'abord du fait du régime de suspicion généralisée qui commande la série, et de la tonalité anxieuse qui s'en dégage, dans la traduction fictionnelle d'un monde politique, moral, humaniste, progressiste, qui semble se déconstruire. Deuxièmement, c'est aussi parce que dans ce régime d'incertitude domine clairement la dimension du discours, la conscience de la composante langagière et discursive de notre univers référentiel et de nos instruments d'appropriation. Vincent Colonna dans son bel ouvrage *L'Art des séries* rappelle à quel point la télévision – et par ricochet les séries conçues pour la télévision – est d'abord un art de la parole, à l'instar du théâtre, plutôt qu'un art de

<sup>4</sup> Avec « Blood » (2.3), « The Host » (2.2), « Red Museum » (2.10), « Our Town » (2.24), ou « Fearful Symmetry » (2.18), la saison deux souligne clairement cette inflexion, après une première incursion dans les problématiques environnementales dès la saison un, dans l'épisode intitulé « Darkness Falls » (1.20).

<sup>5</sup> Voir par exemple « Ghost in the Machine » (1.6), « Kill Switch » (5.11), « First Person Shooter » (7.13), qui étend le propos aux jeux vidéo et à l'entrée dans le monde virtuel, ou « Wetwired » (3.23), qui fait de la télévision un agent aliénant à son tour, dans un joli numéro de passe-passe méta-médiatique.

<sup>6</sup> Voir en particulier « The Field Where I Died » (4.5), « Sleepless » (2.4), ou « The Walk » (3.7).

<sup>7</sup> La remarque mériterait plus de nuances, mais ce n'est pas véritablement le sujet ici.

l'image, à l'instar du cinéma<sup>8</sup>. Mais plus qu'un composant structurel, langage, parole, récit et discours sont en permanence mis en avant et sur-déterminés dans *The X-Files*, qui ne cesse de rappeler à quel point notre univers référentiel, notre explication du monde, et par voie de conséquence, notre perception de ce monde, relèvent du langage, du processus de symbolisation linguistique, puis de l'organisation discursive, de la construction de récits. Ceci participe d'une autre dimension de la société dite « postmoderne », terme qui qualifie une société qui doute de la réalité propre de sa réalité, qui ne connaît de réalité que de représentation, voire de fiction. Or il est frappant de constater à quel point on parle, on discute, et on raconte en permanence dans la série : confrontation de théories, rappel des discours officiels et égrenage des constructions symboliques avérées (Scully et Mulder ne cessent de revenir sur les significations de tel ou tel type de monstre documenté dans la littérature populaire comme savante, de revenir sur les explicitations, de déplier les symboles imaginaires), propositions d'interprétations alternatives. Et le degré d'élaboration des dialogues, le concentré de conceptualisation compris dans une séquence d'échange, participe pleinement de la stratégie de séduction du spectateur mise en place, appuyée par de très gros plans sur la plastique raphaélienne de Scully. À l'inverse de séries à dominante réaliste, et dans une tradition que l'on pourrait chercher du côté de la *screwball comedy* repeinte en noir et en version scientifique, le dialogue se fait spectacle, joute verbale et intellectuelle, dans l'exercice de reconstruction de faits, et plus largement, de constructions / structuration d'univers référentiels potentiels dans lequel sont engagés les deux protagonistes (un univers référentiel à dominante « extrême », dont le « gimmick » langagier serait « what if », chez Mulder, un univers langagier à dominante médicale et scientifique, chez Scully, peuplé d'« invariants universels »). Les « théories » ainsi formulées sont à ajouter aux récits et reprises historiques à l'intérieur desquelles Mulder et Scully cherchent leur vérité<sup>9</sup>. Les rapports écrits de Scully, qui de façon régulière concluent les épisodes de la série, constituent l'une des manifestations les plus visibles de cette mise en scène de la re-construction narrative pratiquée par la série, rapports soulignés par une voix off, mais aussi lus, passés au crible de commissions d'enquêtes, qui à leur tour re-racontent la série, ajoutent une version supplémentaire à l'imbroglio de récits et théories présenté en

<sup>8</sup> Vincent Colonna, *L'Art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, 2010, chap. 2 (« La Série télé n'est pas un art de l'image »), p. 20-28.

<sup>9</sup> La perplexité des protagonistes confrontés à l'indice brut, illisible, incompréhensible – composants électroniques implantés, fioles vertes, et autres bizarreries – constitue d'ailleurs une constante de la série. Érigé en sésame dans la quête d'une vérité cachée à coup de sentences définitives (« you've never been closer to the truth »), l'indice pourtant ne cesse d'en reculer la révélation : à chaque fois c'est une explication que réclament les deux agents, un récit, récit qu'ils n'obtiennent pas – ce qui assimile le concept même de vérité à un récit plus qu'à un absolu ou à un objet symbolique – l'indice recherché de la vérité.

permanence. Un exemple très court : le tout début de la saison 5, qui sous couvert de procéder au « rappel des faits » indispensable tant pour le spectateur fidèle que pour le néophyte, résume ainsi l'archi-structure du récit, alors que Mulder et Scully voient à nouveau leur travail mis en doute par une commission du FBI :

ASSISTANT DIRECTOR MASLIN. Agent Mulder. I'm reading here a very pie-in-the-sky report about global domination plans by vicious long clawed spacelings? Is there going to be data to back this vague omnibus account?

MULDER. Yes.

NAMELESS EXAMINOR 1. I see your renowned arrogance has been left quite intact. You're asking us to accept this report of a spaceship buried under polar ice and your... death-defying escape from it?

MULDER. The ice had become super-heated by the ship as it rose beneath us, causing the ice to collapse.

NE 1. This entire story is essentially unintelligible and therefore encourages unintelligible analysis.

MULDER. Well, I was hoping that you'd look more closely at the reports of mine and agent Scully's medical conditions.

NAMELESS EXAMINOR 2. These spacelings, agent Mulder, they weren't something I saw in *Men In Black*?

MULDER. I didn't see *Men in Black*.

NE 2. That was a damned good movie.

MULDER. Well as much as it sounds like sci-fi, we can and will prove the validity of our report.

AD MASLIN. So the plot, I'm just trying to get this straight, the plot is, for these spacelings, to take over the planet, aided by a group of men, here on earth?

MULDER. A shadow conspiracy within our own government.

AD MASLIN. Who are growing corn, in the middle of the desert, which features pollen, which was genetically altered to hold a virus, which will be taken away by bees, whose sting transmits the virus, causing the growth of an extra-terrestrial biological entity inside the human host?

MULDER. Which we will prove, now that the X-files have been reopened.

NE 1. Your presumption, agent Mulder, is far greater than the case you make for that eventuality.

La grande théorie du complot, portée par Mulder, se voit ici réduite en trois phrases à une histoire plus que loufoque (a « pie-in-the-sky report »), inintelligible et absurde – et pourtant conforme au souvenir d'éléments glanés çà et là au fil des saisons précédents, quoique présentés alors sous un jour beaucoup plus dramatique. La série met en scène et thématise sa composante discursive et narrative, en même temps qu'elle intègre sa propre critique dans un mouvement d'auto-réflexivité ironique savoureux, redoublé par la mention du film *Men in Black*, dans un effet flash de mise en abyme de la fiction dans la fiction : la fiction (*X-Files*)

citant une fiction (*MIB*) qui appartient à l'univers référentiel réel du spectateur, faisant tomber l'espace d'une seconde la frontière qui sépare confortablement le monde de la fiction (dans le poste) et le monde de la réalité (le spectateur sur son canapé), tout en affichant ses référents génériques les plus récents dans un clin d'œil (*MIB* sort en 1997), exemple du régime citationnel fréquent dans une série qui recycle à tout va des classiques de genres, tant cinématographiques que littéraires ou télévisuels<sup>10</sup>. C'est la troisième dimension de l'équation post-moderne présentée plus haut : la série reflète les angoisses d'une société post-moderne dominée par le doute. Elle met en avant sa dimension de représentation en particulier discursive et narrative, qui passe par une surdétermination du langage, du discours et du récit<sup>11</sup>. Et elle le fait dans une forme qui intègre sa propre dimension de représentation, qui fonctionne sur le mode de l'auto-réflexivité, de la « self-consciousness », propre à rappeler en permanence la dimension fictionnelle, l'anti-réalisme, pour faire court, de la série. Dans les cas les plus extrêmes, à intervalle régulier, la série se prend comme propre objet d'analyse, se décortique comme construction fictionnelle et narrative, démonte pour le spectateur tous les rouages de ses composants (les personnages de Scully et Mulder en sont les cibles privilégiées, objets d'analyses sémiotiques variées, ou de réécritures selon différents angles de perception, mais la structure du récit, le genre, ses motifs, son déroulement, son médium, ne sont pas en reste), dans des épisodes qui constituent des bijoux de fiction courte (« Jose Chung's « From Outer Space » », « Bad Blood », « How the Ghosts Stole Christmas », « Hollywood A.D » viennent à l'esprit, mais aussi des épisodes de « cross over » comme « X-Cops », qui transportent l'enquête et les monstres de *The X-Files* dans un « true cop » show filmé en caméra à l'épaule, remettant paradoxalement en lumière la dimension fictive de la série par le biais d'un show à prétentions au contraire hyper-

---

<sup>10</sup> « Postmodern Prometheus », en saison 5, affiche clairement ce régime, ce dès le titre qui engage l'épisode dans la réécriture d'un mythe désigné sans détour, sur un mode ouvertement auto-réflexif. Écrit et réalisé par Cris Carter, l'épisode constitue un florilège de citations littéraires, cinématographiques, graphiques, dans un emballage réjouissant, et peu embarrassé de hiérarchies culturelles. Monstres de romans, de bande dessinée, de pellicule, monstres réels passés au filtre de la représentation cinématographique, se rencontrent, dans les citations croisées de *Frankenstein*, de *Fury* (Fritz Lang, 1936) et de *Freaks* (Todd Browning, 1932), pour une réécriture hautement ironique et survoltée de *Mask*, de Peter Bogdanovich (1985), en noir et blanc. Mais le régime citationnel tous azimuts s'enclenche beaucoup plus tôt, qu'il soit littéraire (« The Field Where I Died » de la saison 4 marie les événements de Waco avec le roman de James Lee Burke *In the Electric Field with the Confederate Dead*), ou cinématographique (dès le 2<sup>e</sup> épisode de la saison 1, « Deep Throat », *All the President's Men* s'inscrit en sous-texte de la série – 1976, Alan Pakula).

<sup>11</sup> Les titres participent pleinement de cette dimension de surdétermination du langage, et plus particulièrement d'un signifiant dégagé de signification claire, dans la préférence donnée à des noms propres, termes savants, formules étrangères, qui titillent l'intérêt. On citera par exemple dans la seule saison deux : « Excelsis Dei », « Die Hand Die Verletzt », « Død Kalm », « The Calusari », « F. Emasculata », « Anasazi ».

réaliste, dont par ricochet le caractère de représentation est mis en lumière, dans un autre joli effet de mise en abyme télévisuel<sup>12</sup>).

Tout ceci semble nous éloigner de la question de la réalité, du « ici et maintenant », du « out there », si on prend réalité au sens des composants pragmatiques, concrets, matériels, de notre expérience du quotidien, en d'autres termes au sens d'expérience sensible de la matière physique, sociale, émotionnelle, de notre monde, tels que la fiction peut chercher à l'imiter, dans la tradition de la *mimesis* réaliste. Au mieux, ce que l'on peut dire c'est que la série donne une traduction métaphorique à notre perception de cette réalité : elle en exprime l'incertitude – c'est le fond de commerce traditionnel de la fiction fantastique dont se réclame en grande partie la série que de fréquenter cette zone de frottement entre le connu (le réel) et l'incompris, d'offrir une soupape métaphorique et fictionnelle aux zones d'ombre de la conscience, du savoir, de l'histoire, de la perception, des représentations. La série retrouve la fonction de catalyseur fictionnel du genre fantastique, mais avec la conscience de cette opération, affichée dans les multiples analyses des figures fantastiques égrenées au fil des épisodes, et dans une hypertrophie affichée du doute, qui constitueraient alors les déclinaisons postmodernes de la fiction fantastique. Ceci étant dit, voilà qui constitue déjà un bon point de départ si on veut dérouler la pelote d'une lecture réaliste de la série : il n'est de fantastique efficace (même emmêlé de science-fiction, d'horreur, de thriller, d'anticipation, et autres genres connexes des représentations de l'inquiétude déclinées dans *The X-Files*) qu'à partir d'un enracinement ferme dans une réalité identifiable, et dans une approche réaliste. Même dans les contextes les plus éloignés du quotidien, le fantastique nécessite de travailler avec soin un effet de réalité s'il veut générer l'incertitude recherchée, afin de favoriser l'implication du spectateur dans l'univers constitué – Ridley Scott l'avait bien démontré dans *Alien*, avec la mise en

---

<sup>12</sup> « Jose Chung's « From Outer Space » » (3.20) s'articule autour d'une interview de Scully menée par un auteur de thrillers concernant une aventure dont le ressort est l'avalanche de récits trop stéréotypés par des victimes potentielles d'enlèvements martiens, récits pétris de références à la série et au cinéma fantastico-monstrueux, où Scully doit se faire porte voix des différents personnages, avec un effet de loupe déformante constante, dans un emballement narratif et imaginaire virtuose. « Bad Blood » (5.12) brode de façon un peu plus classique mais non moins délicieuse sur un canevas à la *Rashomon*, qui confronte les récits présentés par les deux agents d'un même incident, et joue des représentations caricaturales que chacun donne du personnage de l'autre, ajoutant au canevas une touche auto-réflexive bouffonne. « How the Ghosts Stole Christmas » (6.6), se présente comme un exercice de variation scénaristique sur partition de conte fantastique orchestrée à l'intérieur de l'épisode par le superbe duo formé par Edward Asner et Lily Tomlin. « Hollywood A.D » (7.19) joue la métafictionnalité affichée, puisque l'intrigue se déplace à Hollywood, où Scully et Mulder retrouvent leurs doubles fictifs sur le grand écran Gary Shandling et Tea Leoni [l'épisode s'amuse évidemment du brouillage des cartes entre fiction et réalité, alors même que le film réalisé à partir de la série est sorti en 1998, avec les acteurs habituels dans leur rôle, et en faisant interpréter Scully par Tea Leoni, la compagne de David Duchovny] ; « X-Cops » (7.12).

place d'un décor de vaisseau spatial aux allures passagères de fond de cale de vieux cargo qui, en dérogeant à la règle de l'hyper-sophistication technologique propre à la science-fiction, rendait plus familier, plus « réaliste » l'univers fictionnel pourtant très stylisé du film. *The X-Files* ne déroge pas à la règle, en prenant soin d'arrimer chaque épisode à des lieux et des situations clairement identifiables : une inscription au bas de l'écran à gauche donne les coordonnées précises des différentes localisations des épisodes, dans une police et avec un frappé des lettres qui rappellent le télex et contribuent à l'effet de réalité. Les référents iconiques d'une réalité contemporaine ne manquent pas, tels les portraits de Bill Clinton et de Janet Reno qui ornent les murs du bureau de l'Assistant Director Skinner et que l'on retrouve à chaque fois que la série s'y déplace, ou plus généralement tel le fatras bureautique qui encombre les espaces de travail, au FBI et ailleurs, sans l'inflexion glamour et fascinée que l'on trouvera plus tard dans des séries comme *24* (FOX, 2001-10) ou *CSI* (CBS, 2000-) – on est plutôt ici dans l'univers un brin minable de *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005), sans le jeu de bougé et de caméra à l'épaule inventé alors pour donner à la série un habillage documentaire. Loin de chercher le lissage esthétique, une formule stylistique bien rodée, de préférence soulignée de gimmicks visuels, qui sont la marque des séries des années 2000 en pleine expérimentation grammaticale<sup>13</sup>, *The X-Files* alterne des stylistiques visuelles très marquées, empruntées par exemple à l'univers noir (éclairage en « low-key », qui construit un univers visuel très sombre et contrasté, faveur donnée au gros voire au très gros plan à haute densité dramatique, décors sombres, froids et pluvieux), ou à l'univers gothique (jeux d'ombres, décors surdimensionnés, faveurs données aux reflets et aux surfaces réfléchissantes, stratégies d'évitement et de suggestion du monstrueux) avec une stylistique beaucoup plus discrète, en éclairage « high-key », sans grands effets de cadrage, d'angle ou de caméra, quand il s'agit de

---

<sup>13</sup> On peut même parler de compétition stylistique, avec la recherche d'accroches plus visuelles que narratives dans la quête de la nouveauté et construction d'univers référentiels à haute densité technologique, dans une concurrence de plus en plus manifeste avec les grosses machineries cinématographiques, à l'heure où l'informatique rend plus accessibles les effets spéciaux de toute nature. L'exemple récent de *The Fringe* (Fox, 2008-), assez proche de *X-Files* par certains aspects (un *X-Files* matiné d'*Alias* [ABC, 2002-06 – J. J. Abrams, le créateur d'*Alias*, est d'ailleurs co-créateur de *The Fringe*], où la conspiration ultra high-tech et les manipulations tous azimuts dominant le récit, reléguant quelque peu au second plan le paranormal annoncé) : la tonalité alternativement sépia ou bleutée de l'image assure la continuité visuelle sur l'ensemble des épisodes, l'inscription des lieux où se déroulent les différentes séquences fait l'objet d'un visuel très élaboré qui signale sans cesse le travail de recherche stylistique développé dans chaque plan du récit, tandis que tous les attendus du cinéma d'action se retrouvent dans des séquences magistrales (courses poursuites ébouriffantes avec multiplication d'angles et montage staccato, accidents catastrophes dans tous les topoi des films du genre – avion, ascenseur, bus – laboratoires vieillots et machineries inquiétantes tout droit sorties des classiques du thriller fantastique à la *Frankenstein*, figure tutélaire que la série invoque directement).

représenter le quotidien le plus banal qui revient de façon récurrente : l'univers du bureau, des usines et des open-space administratifs, de la grande surface ou de la station service, même de l'hôpital.

En bref, la série *The X-Files* installe fermement fantastique et science-fiction dans un univers référentiel identifiable à l'Amérique contemporaine, univers traité avec un réalisme affiché, du moins avant les dérapages attendus et d'autant plus efficaces vers le fantastique, l'horreur, la science-fiction. Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est de considérer comment dans cet arrimage réaliste, la série opte fréquemment pour une inflexion assez surprenante, quittant les topoï plus attendu des fictions de genre pour investir des lieux sociaux peu représentés<sup>14</sup>. Ce qui nous amène au point d'aboutissement de cette étude, soit ce que nous nous proposons de définir comme le « néo-réalisme fantastique » propre à certains épisodes de la série (encore une fois, c'est une série qui joue le louvoiement, les changements de tonalités, de registres, ...). Néo-réalisme renvoyant ici à un type de fiction et de traitement fictionnel à visée dénonciatrice, dont l'intention est de ramener à la visibilité un certain nombre d'oubliés du discours politique et de la scène économique – au cinéma, c'est un mouvement qui apparaît dans les années 40 en Italie avec des réalisateurs comme Roberto Rossellini ou Luigi Comencini, un cinéma de la prise en réel, de la capture sur le vif, peuplé de non stars, qui vise à redonner voix au peuple italien, dans ses difficultés économiques, un cinéma de la renaissance politique et culturelle après les années Mussolini, un cinéma de résistance au maquillage cosmétique et à l'esthétisation du réel, à la mise à distance du « ici et maintenant ». Une approche cinématographique, rapportée à la télévision où elle est pratiquée dans des séries réalistes comme *NYPD Blue* ou plus tard *The Wire* (HBO, 2002-08)<sup>15</sup>, qui ramène à l'expérience quotidienne plutôt que de jouer la distanciation, mais aussi la métaphorisation symbolique, le jeu

---

<sup>14</sup> Au nombre de ces topoï, on peut compter la base militaire, le complexe militaro-scientifique ou le laboratoire ou le bloc opératoire (SF) ; la maison isolée (thriller) ; la prison, en particulier les quartiers de haute sécurité, mis à l'honneur par *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme en 2001 (thriller) ; le lieu de culte, de préférence obscur (fantastique) ; les extrêmes naturels du gothique romantique (sommets, ventre de la terre, pôles, jungles ou toundras), ...

<sup>15</sup> On comprendra évidemment ici le réalisme comme une esthétique, portée par une syntaxe narrative et une approche visuelle très travaillée – la sophistication visuelle des plans de *The Wire* n'ont en effet pas grand-chose à voir avec l'impression de capture sur le vif travaillée dans *The Corner* par exemple, *The Wire* dont l'organisation en cinq saisons suit un schéma métaphorique parfaitement structuré, pour décortiquer l'articulation du policier, du juridique, du syndical, du politique, et de l'éducatif, dans la société américaine. Mais il importe simplement de considérer comment on est ici en présence de séries qui font de leur approche visuelle un instrument au service d'un message ancré dans une réalité politique et sociale propre, un message à visée réaliste, plus qu'une forme à remarquer pour sa sophistication affichée.

d'abstraction imaginaire qui est le mode de fonctionnement traditionnel du fantastique et de la science fiction<sup>16</sup>.

Deux exemples serviront ici l'argumentation : un épisode de la saison 4 (1996), « El Mundo Gira », et un épisode de la saison 5 (1997), « Folie à deux ». Le premier implique des ouvriers saisonniers mexicains installés dans un campement de la vallée de San Janqui, en Californie. La jeune Maria Durantes est retrouvée morte à côté de quelques chèvres, rongée par un champignon à croissance très rapide (elle n'a disparu que quelques minutes), alors qu'une pluie jaune s'abattait sur le campement. Maria était l'enjeu d'une rivalité amoureuse entre deux frères, Eladio et Soledad. Parce qu'il a disparu en même temps que Maria, on soupçonne Eladio de l'avoir tuée, et Soledad de vouloir s'en venger. Dans le même temps, la rumeur court qu'Eladio est devenu El Chupacabra, créature issue d'un folklore récent dont la tête, graphitée sur les murs alentours, évoque furieusement la créature martienne de Roswell. Sa communauté le fuit, et les cadavres s'accumulent sur son passage. On retrouve ici toute la bimboloterie classique du fantastique et de la science fiction télévisuels, vaguement rapportés à l'archi-structure de la série : les bizarreries naturelles, les lumières éblouissantes, les silhouettes de créatures apparemment venues du ciel, les pourritures vertes et les enzymes inconnus descendus par le même chemin, ce qui constitue l'élément ténu de raccrochage avec la grande théorie du complot et de l'invasion cachée<sup>17</sup>. Mais l'ensemble se trouve installé dans un univers référentiel au contraire bien ancré dans une réalité sociale américaine identifiable : le campement style bidonville, les ouvriers journaliers ramassés au bord de la route par des entrepreneurs du bâtiment qui viennent faire leur marché en pick-up selon les besoins, les jeunes filles employées à faire le ménage dans des pavillons bourgeois. Sorti des traitements policiers classiques sur les histoires de trafics d'immigrants ou de drogue à la frontière<sup>18</sup>, ou sorti des mythologies urbaines et cinématographiques des gangs, on est loin ici des univers référentiels habituels même de la fiction non générique : en dehors de films indépendants, la figure de l'immigré mexicain n'est pas une classique du cinéma et de la télévision américaine dans les années 1990. Un repérage rapide fait émerger une poignée de films américains : *Salt of the Earth*, de Herbert Biberman en 1954, film indépendant d'un réalisateur blacklisté, et interdit jusqu'en 65 aux États-Unis, sur une grève

---

<sup>16</sup> Fantastique comme science fiction se retrouvent dans cette pratique de la cristallisation d'idées, de concepts, de causes, de réflexions, de craintes, autour d'un phénomène technologique ou étrange, quoique l'un s'installe plus fermement dans une phénoménologie de la perception quand l'autre fait son sel de l'anticipation, de la projection imaginaire à substrat philosophique ou politique. Reste que les croisements entre les deux genres demeurent fréquents, les lignes de frontières souvent mouvantes.

<sup>17</sup> Le jeu sur le vert est une des nombreuses déclinaisons de l'ironie citationnelle dans la série, où tout ce qui touche l'espace est vert : sang, hommes, pourritures, vaccins, etc.

<sup>18</sup> Voir par exemple le pas si classique *Traffic*, de Steven Soderbergh (2000) qui constitue un des meilleurs exemples du genre.

d'ouvriers mexicains, *Lone Star*, de John Sayles, mis en lumière par sa sélection à Cannes en 1996, *Trois enterrements*, de Tommy Lee Jones, couronné à Cannes en 2005 – mais dans les deux derniers cas il s'agit de films qui utilisent le biais du genre noir pour aborder cette question sociale, donc de films qui entrent dans la tradition sociale liée au genre, et on reste dans du cinéma indépendant, du moins pour ce qui concerne Sayles<sup>19</sup>. Il y a donc déjà une nouveauté et un certain culot à investir ce lieu et ces figures encore non imaginaires (non associés à un répertoire d'images fictionnelles) de la société américaine, comme la série le fait ailleurs avec l'immigrant africain (« Teliko » également en saison 4), la communauté sino-américaine de San Francisco (« Hell Money », saison 3, quoique là le folklore imaginaire soit déjà assez chargé, et l'épisode en joue), ou un camp de réfugiés haïtien (« Fresh Bones », saison 2)<sup>20</sup>. Mais au-delà, « El Mundo Gira » illustre de façon flagrante comment dans ce type d'investissement réaliste la série œuvre fréquemment à ramener le regard, l'attention et la réflexion vers l'univers référentiel et la réalité représentée, vers l'interrogation sociale, plutôt que vers l'abstraction et la conceptualisation, la transformation et la distanciation du réel en objet de réflexion. Le pivot ici est linguistique : un jeu sur le terme d'« alien », qui aux Etats-Unis désigne à fois l'étranger au sol, le non national, donc le Mexicain, et par extension ce qui vient d'ailleurs, donc la créature de l'espace. Dans toute la série évidemment jusque là, c'est le deuxième sens qui a prévalu. Or tout l'épisode œuvre au contraire à ramener le terme vers un référent réaliste, la figure de l'immigré mexicain illégal, ainsi que l'explicite Scully dans une réplique en forme d'exercice de correction linguistique adressée en clin d'œil à la série, pour définir les migrants mexicains : « to most people, they're aliens in the true sense of the term ». Dans le même temps, l'épisode renverse en torsion du regard social la caractéristique menaçante associée au terme d'« alien » dans son sens métaphorique – ce qui ne se voit pas, la menace invisible : alors que dans les séries classiques, et souvent dans *X-Files*, le défi consiste à découvrir l'alien (créature de l'espace) caché sous les dehors de l'humain<sup>21</sup>, on

<sup>19</sup> Plus récemment, on trouve un certain nombre de films souvent sud-américains qui abordent la question (*Nortead* de Rigoberto Perez Cano, 2009, *Sin Nombre*, de Cary Fukunaga, 2010, qui traitent de la traversée de la frontière, par exemple, dans les plus récents), mais on reste encore là dans un cinéma assez confidentiel.

<sup>20</sup> Ces incursions hors des sentiers battus des imaginaires fantastiques, de science-fiction, du thriller ou du polar (la maison isolée, les quartiers de haute sécurité, les chantiers de fouilles, le complexe militaire, le laboratoire scientifique, la station de pilotage de l'espace, les entrailles de la terre, le lycée), ou des folklores imaginaires génériques (le groupe satanique, les figures de shamans, les communautés religieuses closes), incluent également l'hôpital psychiatrique (« Roland », saison 1 ; « Elegy », saison 4 – quoique la folie constitue un grand ressort de la littérature fantastique), la maison de retraite (« Excelsis Dei », saison 2), et l'univers du travail, du bureau, de la chaîne de tri ou d'abattage (« Blood » ou « Our Town », saison 2).

<sup>21</sup> Dans l'inénarrable *V* (NBC, 1983-85), il s'agit de découvrir le serpent qui a pris forme humaine, dans *Les Envahisseurs* (*The Invaders*, ABC, 1967-68), de repérer le petit doigt

assiste ici à la transformation en alien d'Eladio que les autorités ne parviennent pas à attraper, non parce qu'il a la capacité à se rendre invisible, mais parce que, comme l'était le Noir américain dans *Invisible Man* de Ralph Ellison, la société américaine ne voit pas l'ouvrier mexicain. « They have a way of being almost invisible », commente Scully sur l'image finale des deux frères à la tête déformée qui font du stop en pleine nuit au bord d'une autoroute américaine, sans rien provoquer d'une panique à la Orson Welles, tandis que le flot de voitures défile, ininterrompu, aveugle malgré les phares éblouissants. « The truth is : nobody cares », conclut Mulder, dans une des rares expressions d'une vérité certaine dans la série, et qui dit l'indifférence coupable. L'opération de décharge métaphorique et de recharge connotative (passer de « alien » à « étranger au sol » et de « menace » à « invisibilité sociale ») s'accompagne d'une narration travaillée qui redouble le processus de re-matérialisation d'une figure folklorique et symbolique (el chupacabra, l'alien), en jouant sur l'enchâssement des histoires et l'empilement des récits et re-récits de faits, qui vont dans le sens d'une dé-crédibilisation et d'une atténuation du fantastique, d'un ancrage dans une réalité identifiable. Le dénouement de l'intrigue est à ce titre exemplaire : deux femmes mexicaines racontent tour à tour l'histoire, reprise par Scully et Mulder à l'attention de l'Assistant Director Skinner. L'argument de base en est simple : les deux frères se retrouvent au campement, avec un membre de la police de l'immigration (la migra), pour régler leurs comptes, devant le regard du témoin qui a amorcé le récit (la première femme dont le récit ouvre l'épisode). Mais le traitement narratif fondé sur le redoublement des perspectives en feuillette les potentialités interprétatives, des plus fantasques au plus réalistes. Ainsi, on s'écarte progressivement de l'univers du conte traditionnel nimbé de nostalgie folklorique (le récit de la première femme témoin effectué à la lumière des bougies, dans une pénombre chaleureuse, un récit à haute densité folklorique avec sa multiplication de monstres et d'aliens) pour dériver vers le récit urbain, en lumière de jour, dans l'univers réaliste du groupe d'ouvriers en bord de route, récit qui réécrit le premier en gommant une partie des éléments fantastiques (les aliens), et en amendant les autres (la conteuse avoue n'avoir pas « vu » son cousin, ce qui remet en question le faciès bleu et déformé du cousin décrit par la première récitante, la véracité de son statut de chupacabra). Ce deuxième récit intègre le commentaire de l'auditoire, qui souligne son efficacité fictionnelle et dramatique, redoublé par le jeu exagéré de l'actrice, le contenu archétypal voire stéréotypé de l'intrigue (résumé plus tôt à deux reprises avec une grande concentration sarcastique : « One woman. Two men. Trouble »), et la ponctuation très grandiloquente de la caméra sur la dernière réplique

---

paralysé qui signale l'alien à forme humaine, dans *The X-Files*, de voir couler du sang vert d'une blessure ou passer un voile d'huile noire dans les yeux d'un humain contaminé.

de ce récit (« they went to Mexico », déclare la récitante en se tournant vers le sud dans un geste à haute valeur symbolique, la dramaturgie du corps étant soulignée d'un mouvement de dolly très marqué qui élève la perspective et embrasse l'intégralité du groupe rassemblé autour de la conteuse dans un ensemble à portée quasiment épique, regards tendus vers le même horizon mythifié). Un troisième récit prend alors le relais, récit effectué par le tandem à leur supérieur, amené par un fondu enchaîné particulièrement malin qui joue encore une fois du signe iconique cette fois mais avec une belle ironie (un fondu enchaîné qui mêle l'espace de la transition le visage de Skinner et le masque du chupacabra graffité sur un mur), et complète le double processus de matérialisation des faits et de soulignement de la composante fictionnelle du récit, en réécrivant les images de la vision des prétendus aliens, révélés être des hommes en scaphandre médical qui s'annonçait au début de l'épisode comme une nouvelle métaphore fantastique potentielle sur les dangers de la pollution (il est question d'un pesticide retrouvé en trop grande concentration dans le corps de Maria, qui pourrait expliquer qu'un champignon banal présent dans l'air l'ait tuée en quelques secondes), se déroule plutôt comme une opération de déconstruction des représentations fictionnelles et langagières, qui concentre le propos sur la question de la visibilité et de la prise en charge des migrants pauvres et illégaux, et matérialise ou « re-réalise », ré-ancore hors de la fiction, des considérations d'ordre social.

« Folie à deux » procède de façon différente mais avec un effet similaire, qui est de re-matérialiser la métaphore de l'alien, et plus largement la notion d'aliénation, liée à l'univers du travail. Le monde du travail est représenté de façon récurrente dans la série, depuis les paradis design des entreprises high-tech ou des concepteurs de jeux vidéos (« Ghost in the Machine », saison 1 ; « First Person Shooter », saison 7), jusqu'aux centres de tri postaux (« Blood », saison 2 ; « Zero Sum », saison 4), aux chaînes d'abattoirs assez « low tech » (abattoirs de volailles dans « Our Town » ou de bovins dans « Red Museum », saison 2), en passant par l'univers col blanc (« Shadows », saison 1). Et une fois encore, c'est dans l'attention à des univers de travail peu valorisés culturellement que la série surprend (l'intérêt pour les univers high tech étonne peu, l'intérêt pour les abattoirs, en dehors des documentaires choc, est plus surprenant, et plus généralement l'intérêt pour le monde du travail non qualifié<sup>22</sup>). L'épisode a pour cadre un centre d'appel (le topos apparaît

---

<sup>22</sup> En termes de références cinématographiques autres, on compte quelques films sur l'usine et le conflit social dont *Salt of the Earth* déjà cité, ou *Matewan* de John Sayles situé dans le monde de la mine (1987), *Norma Rae*, de Martin Ritt (1979), quelques scènes de *The Deerhunter* de Cimino (1978), mais le réalisme social et la représentation du monde du travail ne représente un axe très conséquent du cinéma américain, sauf éventuellement par la bande, dans quelques scènes dérobées comme dans le très beau *The Wrestler* de Darren Aronofsky (2008), ou par le détour loufoque dans *Gung Ho*, de Ron Howard (1986).

déjà une première fois dans la série, dans « Never Again », en saison 4), et met en scène un employé persuadé que son employeur, homme pourtant bonhomme et bienveillant à tous égards, est un monstre qui se fait une spécialité de transformer ses employés en zombies quand il les appelle à son bureau. La structure narrative est beaucoup plus lisse que dans l'exemple précédent : la progression est chronologique, sans retours en arrière, et sans récit enchâssé ni jeu de point de vue. Tout passe ici par un travail de littéralisation de la figure métaphorique de l'aliénation au travail, dans un épisode qui actualise le vocabulaire métaphorique de cette aliénation : l'employé se voit transformé en zombie, l'employeur en alien et agent aliénant, non pas par vilénie profonde, mais par la seule nature du travail demandé, en l'occurrence la mascarade absurde qui consiste, dans des proportions industrielles<sup>23</sup>, à jouer le jeu du contact humain par téléphone, en suivant un script écrit déroulé sur un écran, pour un auditeur peu réceptif. Voici ainsi la tâche de l'employé assimilée à un exercice d'humiliation standardisé, que souligne l'intervention à la fois autoritaire et infantilissante du cadre dans la fin de la séquence, cadre qui plus est beaucoup plus jeune et fringant que l'employé rondouillard et chauve, vecteur imaginaire d'une violence symbolique supplémentaire dans le déséquilibre hiérarchique instauré. Après un premier appel soldé par une fin de non recevoir, l'employé change d'interlocuteur pour une femme, qu'on devine au foyer, et la servilité du script qu'il doit lire complète l'impression d'une forme d'asservissement masculin à la fois au bon vouloir féminin et à la figure symbolique du « breadwinner », « chef de famille » absent qu'on projette argenté, d'autant que les accessoires du standardiste dont l'employé est affublé renvoient à un métier traditionnellement connoté au féminin. C'est cette fois en sapant la dimension fantastique du récit par le choix d'options caricaturales que la métaphore est attaquée : l'identification du monstre se fait sur un mode à la fois grand-guignolesque (l'alien est assimilé à une sorte de grand criquet survolté), qui est aussi un mode citationnel, en ce qu'il rappelle entre autres les films catastrophes des années 50<sup>24</sup>. Et cet instant d'identification semble vouloir illustrer par la caricature les règles de bases de l'introduction du fantastique dans un film : en montrer le moins possible, jouer la suggestion et les ombres, flouter (c'est la leçon célèbre d'*Alien*) : on aperçoit vaguement une ombre agitée de tremblement, puis une vague impression de monstre comme subliminale, accompagnée d'une sorte de ricanement de criquet ironique. Chaque reprise grossit le

---

<sup>23</sup> La séquence d'ouverture qui démarre sur un long travelling en plongée réduit les employés à des unités anonymes et interchangeables.

<sup>24</sup> On peut penser par exemple à *Beginning of the End*, de Bert I. Gordon (1957), qui imagine l'invasion de Chicago par des sauterelles géantes. Mais dans le détail, l'épisode rappelle également des plans de cinéma plus récents, comme la fuite du monstre sur la façade de l'hôpital où est alité Mulder, calqué sur le plan de la fuite de Dracula descendant à toute vitesse le mur de sa forteresse dans le film de Coppola (1992).

trait, jusqu'à une attaque grotesque de Mulder hospitalisé, qui se fait par seul jeu d'ombres grossies, alors que les relations de travail entre Mulder et son supérieur Skinner ont pris le relais des relations entre employé et employeur plus tôt dans l'épisode, ramenant l'agent à son statut d'inférieur hiérarchique. En dégonflant le comparant par l'excès et le soulignement didactique, ce qui le tire du côté du cocasse, de la blague visuelle, l'épisode invite par contrepois à considérer le comparé dans l'équation métaphorique. La réalité métaphorisée prend l'aval sur la métaphore, renvoyant l'attention vers le représenté plutôt que vers la représentation, dont la composante de construction métaphorique et symbolique est mise en avant.

Dans leur analyse intitulée « Post Democratic Society and the Truth Out There<sup>25</sup> », Richard Flannery et David Louzecky s'interrogent sur la dimension postmoderne de la série, pour en arriver à l'affirmation que les deux personnages représentent des postures résolument modernistes dans un univers post-moderne. L'un et l'autre sont animés par la recherche d'invariants, de certitudes, de points d'appui solides, fussent-ils transcendants, dans un univers qui en manque singulièrement. Le pragmatisme est leur cheval de bataille, dans leur quête de la vérité. Reste que la question de la vérité demeure irrésolue dans la série, un horizon de foi largement souligné. En revanche, et c'est ce que nous avons voulu considérer ici, le « out there » du cri de ralliement de la série n'a pas grand chose d'un ailleurs, pour reprendre la traduction française de l'expression (la vérité est ailleurs). Si la vérité est évasive, la réalité de l'univers quotidien, en particulier dans sa dimension sociale représentée dans les épisodes considérés, occupe plus qu'une simple place de contextualisation. Si la série joue sur les ressorts classiques de la cristallisation des questionnements, peurs et anxiétés tant ancestrales que plus immédiatement contemporaines, la distanciation fictionnelle par le biais de la métaphore, qui déplace et participe d'une forme de conceptualisation imaginaire, elle œuvre aussi par touches à réfléchir des situations sociales spécifiques, à ramener au quotidien de fonctionnements et considérations sociales, à faire œuvre, en d'autres termes, de réalisme social, une forme d'engagement à laquelle une large portion de la fiction populaire télévisuelle comme cinématographique n'a pas renoncé, dans la grande tradition de la fiction réaliste que poursuivent nombre de séries par ailleurs. À l'instar de grosses machineries cinématographiques comme *Gladiators*, de Ridley Scott (2000), ou la série des *X-Men* (2000 pour le premier opus), qui tous deux traitent indirectement de considérations qui visent la philosophie et la pratique

---

<sup>25</sup> *The Philosophy of The X-Files*, op. cit., p. 55-77.

politique (décorticage du populisme dans *Gladiator*, intégration de l'étranger et place du communautarisme dans le dernier opus des *X-Men*, *L'Affrontement final*, sorti en 2006), *The X-Files*, sous l'habillage séducteur de la série fantastique à effets spéciaux travaillés, utilise le détour du plus grand exotisme (le monstre, l'alien, et autre figures de l'étranger radical, comme Scott utilisait les détours de la distance historique et de la reconstitution flamboyante) pour réfléchir la « réalité » sociale et politique américaine la plus contemporaine, dans une conception du divertissement populaire qui, sous prétexte de détourner, distraire ou dissiper l'attention, comme le voudrait l'étymologie du terme, opère le mouvement inverse de ramener au centre de l'attention captive les préoccupations récurrentes de la scène sociale et politique américaine.