



## Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /  
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

26 | 2022  
Melville's Measures

---

# *The X-Files*, une série qui s'amuse parodiquement à tourner en rond

Benjamin Campion

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/47897>

DOI : [10.4000/miranda.47897](https://doi.org/10.4000/miranda.47897)

ISSN : 2108-6559

### Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

### Référence électronique

Benjamin Campion, « *The X-Files*, une série qui s'amuse parodiquement à tourner en rond », *Miranda* [En ligne], 26 | 2022, mis en ligne le 20 octobre 2022, consulté le 31 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/47897> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.47897>

---

Ce document a été généré automatiquement le 31 octobre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# The X-Files, une série qui s’amuse parodiquement à tourner en rond

Benjamin Campion

---

- <sup>1</sup> *The X-Files* est une série difficile à cerner. Diffusée sur le *network* Fox entre 1993 et 2002, cette création de Chris Carter s’est enrichie d’un deuxième long-métrage en 2008 (*I Want to Believe*, après *Fight the Future* sorti en juin 1998 entre les saisons 5 et 6 de la série), puis de deux nouvelles saisons (raccourcies) entre 2016 et 2018. À l’heure actuelle, la porte reste toujours ouverte pour une éventuelle suite. Mêlant policier, fantastique, science-fiction et horreur, la série combine plusieurs structures désormais bien installées à la télévision états-unienne : elle est en partie épisodique et formulaire (un grand nombre de ses épisodes sont bouclés et partagent des traits communs qui font office de formule), en partie feuilletonnante et mythologique<sup>1</sup> (certains de ses épisodes déploient un fil rouge articulé autour d’une invasion extraterrestre et d’une conspiration gouvernementale menée par le Syndicat). En effet, *The X-Files* possède « un arc général (la “conspiration”) qui ne concerne que certains épisodes, au milieu desquels viennent s’intercaler des épisodes indépendants (les *stand-alone* ou *loners*) » (Ahl & Fau 1040). En écho à la périodicité de diffusion hebdomadaire de la série, chacun de ces épisodes autonomes met en scène ce que l’on qualifie couramment de « monstre de la semaine » (« monster of the week ») ; la monstruosité en question peut toutefois prendre la forme d’une simple anormalité, ce qui ne manque pas de susciter un débat sur l’endroit précis où l’on trace la ligne de séparation entre norme et marge.
- <sup>2</sup> Diffusé le 22 février 1998, l’épisode « Bad Blood » (5.12) se classe dans la catégorie des *loners*. Écrit par Vince Gilligan (futur créateur de *Breaking Bad* et cocréateur de son *prequel*, *Better Call Saul*), il s’inscrit dans la continuité des épisodes humoristiques voire parodiques de la série, suivant une tradition initiée par Darin Morgan dès la saison 2 avec « Humbug » (2.20), puis entérinée en saison 3 par « Clyde Bruckman’s Final Repose » (3.04), « War of the Coprophages » (3.12) et « Jose Chung’s *From Outer Space* » (3.20), parodie décapante de la mythologie de la série. Davantage centré sur la définition des personnages, « Bad Blood » sème également le trouble sur la nature

réelle du danger « surnaturel » auxquels ils sont confrontés. Cet épisode comique raconte une histoire de vampires volontairement simpliste confrontant les points de vue de ses deux protagonistes, les agents du FBI Fox Mulder et Dana Scully, qui livrent tour à tour leur version des événements de la veille. Sa structure s'inspire de celle d'un épisode de la sitcom *The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961-1966), « The Night the Roof Fell In » (2.09), dans lequel Rob et Laura Petrie relataient deux versions d'une dispute conjugale plus corsée que d'ordinaire. Cette expérimentation ne faisait cependant pas sortir de ses gonds la série de Carl Reiner, puisque l'épisode s'ouvrait par une version objective des faits et finissait par respecter le principe du retour à la case départ caractéristique de la sitcom traditionnelle.

- 3 C'est également le cas pour *The X-Files*, à une nuance près : le retour à la case départ n'a pas lieu à la fin de « Bad Blood », mais au début de l'épisode suivant. Le récit ne se fait pas un devoir de nous replacer sur le chemin de l'objectivité, de la vérité (celle-ci étant, selon le célèbre slogan de la série, « out there » ou « ailleurs » dans la traduction française)). Au contraire, il pousse l'ambiguïté jusqu'au terme de l'épisode, ce qui témoigne d'une complexification sérielle à l'œuvre depuis les années 1980 à la télévision états-unienne (Favard 37). Dans « Bad Blood », l'autoparodie se manifeste par un débordement, une « sortie » des personnages tels que nous avons appris à les connaître. S'instaure une tension narrative purement sérielle entre, d'une part, notre familiarisation à des figures de protagonistes omniprésentes et, d'autre part, une redondance des épisodes de type « monstre de la semaine », souvent taxés par les spectateurs « légistes<sup>2</sup> » de faire tourner la série en rond et d'empêcher sa mythologie de progresser et d'apporter des réponses concrètes aux énigmes servant de fil conducteur. Plutôt que de chercher à contredire ce constat, « Bad Blood » s'en nourrit et montre que la répétitivité inhérente à la série télévisée (même sous sa forme la plus feuilletonnante) permet à *The X-Files* de s'autoparodier et, par une relecture comique de sa formule et de son duo d'enquêteurs devenu iconique, de sortir de sa routine.

## Des héros que l'on croit connaître par cœur

### Une définition dynamique de la parodie

- 4 Dans un essai typologique paru en 1994, Daniel Sangsue définit la parodie comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier » (73-74). En 2008, il revient toutefois sur cette définition en expliquant qu'à y réfléchir, il se rend compte que le volet satirique de sa définition « ne va pas sans poser problème » (349). L'auteur précise en effet que la satire est « un mode de représentation dans lequel on dénonce par le rire les vices, les abus, les défauts d'un individu, d'une institution ou d'une catégorie sociale ou professionnelle ». S'appuyant sur des travaux de Linda Hutcheon datant de 1981, il rappelle que « la cible de la satire est *extratextuelle* (morale, sociale), alors que celle de la parodie est *textuelle* ». Par conséquent, « définir la parodie comme la "transformation satirique d'un texte singulier" apparaît abusif, puisqu'on ne peut, à proprement parler, faire la satire d'un texte ».
- 5 En reformulant sa propre proposition (il parle désormais de « transformation d'un texte singulier *dans un but satirique* »), Daniel Sangsue acte la labilité et le dynamisme d'une pratique de la recherche qui, plutôt que de se cramponner à ses premières conclusions, consiste à les confronter aux réalités contemporaines et aux nouveaux

enseignements qui peuvent en être tirés. Cet effort de correction apparaît d'autant plus pertinent qu'il permet de rejoindre d'autres voix et de donner lieu à une forme de consensus. En 2005, Giorgio Agamben cite la *Poétique* de Jules-César Scaliger, datant de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'il considère comme le modèle esthétique dont la tradition s'est inspirée pendant des siècles :

Comme la satire dérive de la tragédie et le mime de la comédie, ainsi, la parodie dérive de la rhapsodie. En effet, quand les rhapsodes interrompaient leur récitation, on voyait arriver sur scène ceux qui, par amour du jeu et pour fouetter l'esprit du public, venaient renverser tout ce qui avait précédé. C'est pourquoi ces chants ont été appelés parodiques, parce qu'ils mêlaient au sérieux de l'argument des éléments ridicules. La parodie est ainsi une rhapsodie inversée qui transpose le sens de manière ridicule en changeant les mots. (41-42)

- 6 Selon Agamben, cette définition a permis de fixer les deux traits canoniques de la parodie : « la dépendance par rapport à un modèle préexistant, qui de sérieux devient comique, et la conservation des éléments formels parmi lesquels sont insérés de nouveaux contenus incongrus » (42). Cette définition rejoint en grande partie celle de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, qui s'efforcent quant à eux de distinguer parodie, pastiche et satire :

La parodie constitue une variété comique de relation hypertextuelle, et elle consiste, plus précisément, à transformer un texte précis – à la différence du pastiche, qui, parfois confondu avec elle, travaille à imiter un style. Cette transformation passe par une substitution de référent, si bien qu'il suffit de citer textuellement un énoncé en lui assignant un nouveau contexte, fort différent de l'original, pour opérer un détournement parodique. [...] [L'objet de la parodie] est textuel (l'hypotexte) alors que la satire s'en prend à des cibles extratextuelles (2008, 317).

- 7 De ces différents travaux, il ressort l'idée commune que la parodie dépend foncièrement d'un texte antérieur qu'elle vient égratigner ponctuellement à des fins comiques. Il ne s'agit pas seulement d'imiter un style (pastiche) ou de mobiliser des enjeux sociaux et moraux en vue de déclencher l'hilarité (satire). Pour opérer, la parodie a besoin d'un modèle préexistant – un hypotexte. Celui-ci peut être cherché dans d'autres arts ou dans d'autres productions. Mais l'un des signes distinctifs qui font des séries (et, notamment, des séries *qui durent*) bien plus que de « longs films » (Jost 26) est leur propension à constituer leur propre hypotexte, par la multiplicité de leurs personnages et de leurs rebondissements antérieurs, ainsi que je vais tâcher de le démontrer avec *The X-Files* et son épisode parodique « Bad Blood ».

## Perception de l'autre... et de soi-même

- 8 Le cent neuvième épisode de la série s'ouvre par un pré-générique introduisant de multiples dérèglements. Mulder et Scully y apparaissent alors qu'il est de coutume qu'ils n'entrent en scène *qu'après* le générique, une fois l'affaire non classée entre leurs mains. Ce qui s'apparente à un vampire y est pourchassé et abattu par Mulder d'un pieu enfoncé dans le thorax (fig. 1). Finalement, les dents longues de la créature que pourfend Mulder se révèlent n'être qu'un subterfuge de farces et attrapes (fig. 2).

Figures 1 et 2



Les dents longues du « vampire » que vient d'abattre Mulder d'un pieu dans le thorax s'avèrent n'être qu'un subterfuge.

- 9 Le pastiche se mêle ainsi d'emblée à la parodie. Dès son préambule, cet épisode affiche son intention de pasticher le récit de vampire traditionnel sans citer une œuvre en particulier (remarque qui s'applique également à *Buffy The Vampire Slayer*, série ayant pu servir de source d'inspiration dans la mesure où elle a été lancée un an avant la diffusion de « Bad Blood », en 1997, par un *network* concurrent de Fox, The WB). Au lieu de se conformer aux codes du genre vampirique, d'imiter son style (selon les termes définitoires du pastiche précédemment évoqués), « Bad Blood » en tourne en ridicule les clichés afin de prendre de la hauteur vis-à-vis des œuvres qui auraient traité une telle histoire avec sérieux. Le pastiche peut aussi être une façon, sinon de se moquer, du moins de se positionner comme étant supérieur au genre ciblé.
- 10 Au pastiche du genre vampirique se mêle très vite, dans « Bad Blood », la parodie d'une œuvre bien précise : *The X-Files* elle-même, si bien qu'il apparaît plus approprié de parler d'autoparodie. Quand Mulder réalise s'il s'est trompé sur la nature du fuyard,

nous pouvons en déduire que l'agent du FBI vient d'être « lâché » par le genre fantastique et, confronté à la veine policière de la série, de commettre une bavure qui pourrait s'avérer lourde de conséquences. Le préambule de l'épisode s'attaque donc également de façon troublante au consensus générique, empirique, construit brique par brique, épisode après épisode, par les *loners* comme par les épisodes plus mythologiques de *The X-Files*. En une démonstration à l'effet décuplé par les années passées à ses côtés, la série nous amène à envisager que Mulder n'était qu'un illuminé ayant fini par franchir la ligne rouge. Cette hypothèse résonne avec le contexte narratif de l'épisode. Au mitan de la saison 5, Mulder ne croit plus (vraiment) aux extraterrestres, convaincu qu'il est d'avoir été manipulé par les membres haut placés du Syndicat. Par conséquent, l'idée qu'il puisse s'être radicalement trompé sur l'homme qu'il vient de tuer dans « Bad Blood » n'est plus aussi saugrenue. Cela veut dire que même un épisode indépendant peut se situer par rapport à la mythologie de la série, remettant ainsi en cause la notion stricte de *loner*.

- 11 Par cette ouverture à la fois comique et critique d'épisode, le scénariste Vince Gilligan se moque du « *typage* » foncièrement sériel de son protagoniste (Mulder le croyant au surnaturel, dont l'opposition fondamentale à Scully la sceptique tendra donc à s'inverser au fil de la série), en réponse au sentiment de familiarité que tend à faire naître la récurrence sérielle chez ses téléspectateurs. Contrairement au pastiche, à la satire et à la parodie, l'autoparodie possède toutefois une vertu particulièrement gratifiante : plutôt que d'être à charge et de prendre appui de façon plus ou moins condescendante sur une œuvre exogène, elle peut avoir pour effet paradoxal de vanter les mérites d'une série capable de se moquer d'elle-même. Elle se révèle alors bénéfique tant sur le plan du récit que de la réputation de l'œuvre, consciente des limites imposées par son contexte de production (plus de vingt épisodes à livrer chaque saison) et de diffusion (un *network* requérant une formule narrative lisible et répétitive, avec laquelle les artisans de la série se battent pour entremêler un récit plus feuilletonnant).
- 12 Après le générique, Mulder et Scully se retrouvent au bureau à confronter leurs versions des événements qui ont mené au drame auquel nous venons d'assister. N'ayant qu'une heure pour finaliser leur rapport, ils se racontent « exactement ce qu'ils ont vu<sup>3</sup> » afin de faire coïncider leurs histoires et d'éviter une condamnation pouvant mener à un emprisonnement. Les deux versions nous sont montrées successivement sous forme de flashbacks accompagnés de voix *off* (avec de brefs retours au présent pour ponctuer le récit). Avant une reprise de l'enquête dans la dernière partie de l'épisode, la parodie naît donc du regard comparé que porte chaque agent sur son partenaire comme sur soi-même. En effet, tous deux ne se contentent pas de se brocarder mutuellement. Plutôt que de s'idéaliser, ils se dépeignent tels qu'ils désirent apparaître aux yeux de l'autre, avec tout le maniérisme et toute la faconde que cela peut impliquer. Là où une série comme *The Affair* (Showtime, 2014-2019) s'évertuera par la suite à genrer sexuellement son discours en portant la faute sur l'autre et en mettant au jour les travers intimes de ce dernier, *The X-Files* s'applique ici à l'inverse à nouer une relation de couple par le principe même de la dichotomie énonciatrice. La dimension romantique, ou la parodie de la romance implicite entre Mulder et Scully, est d'ailleurs exacerbée par le titre français sciemment ambigu de l'épisode (« Le shérif a les dents longues », où la prédation le dispute à la quête de possession érotique dans le sillage du *Dracula* de Francis Ford Coppola, sorti en 1992, et d'*Entretien avec un vampire* de Neil Jordan, sorti deux ans plus tard d'après le roman éponyme d'Anne Rice), et par le

personnage intermédiaire dudit shérif, trouble-fête utilisé pour instaurer une forme de jalousie entre les deux agents du FBI.

- 13 Avant d'en venir à ce « ménage à trois », chaque récit s'ouvre par une construction de phrase analogue, la version de Mulder répondant à celle de Scully. L'agente du FBI commence par relever « l'exubérance habituelle » affichée par son partenaire à son arrivée au bureau, la veille<sup>4</sup>. Un quart d'heure plus tard, il répond à son sarcasme en raillant *a contrario* le manque d'exubérance qui la caractérise, elle<sup>5</sup>. Tous deux emploient l'adverbe « characteristically », qui renvoie sémantiquement aux traits de caractère des personnages (« characters ») que l'on a appris à connaître au fil de la centaine d'épisodes de la série. S'appuyant sciemment sur les codes du genre vampirique pour construire une intrigue primaire (Meisler 1999, 170), Vince Gilligan délaisse le penchant conspirationniste de *The X-Files* pour concentrer ses efforts sur la veine « character driven<sup>6</sup> » de la série. Ce postulat lui sert à jouer les mêmes scènes, dans les mêmes décors, parfois selon les mêmes angles de caméra, afin de nous permettre de comparer les réactions de ses deux personnages centraux. Ressort alors de façon comique le tempérament de chacun : là où Scully cherche en premier lieu à rationaliser les phénomènes étranges auxquels elle est confrontée, Mulder est de prime abord celui qui « veut croire », au risque d'essuyer bien des désillusions.
- 14 Une démonstration en est donnée par la comparaison des deux versions (séparées d'une dizaine de minutes au sein de l'épisode) d'une scène d'inspection d'un cadavre que Mulder soupçonne d'avoir été la proie de vampires. Dans la version de Scully, Mulder multiplie les signes d'exubérance auxquels a précédemment fait allusion sa partenaire. En découvrant la tenue portée par le cadavre, il s'enthousiasme : « Joli costume<sup>7</sup> ! » en souriant et en écartant les mains. Il se moque ensuite du prosaïsme de sa partenaire en mimant des guillemets avec les doigts au moment d'évoquer la théorie de cette dernière sur un culte sataniste. Quand elle développe son raisonnement, Mulder tourne la tête, ouvre à demi la bouche et écarquille les yeux d'un air abasourdi. Contraint de « tenir la chandelle », sa voix trahit son excitation quand il découvre que les lacets de la paire de chaussures du défunt sont défaits. Apprenant que la ville texane de Chaney (dans laquelle ils mènent l'enquête) possède un cimetière isolé et angoissant, il claque des doigts et demande au shérif de l'y emmener. Puis il enjoint Scully de procéder à une autopsie sans tarder ; face à la réticence de sa collègue, il place les mains sur ses épaules et lui avoue qu'il ignore totalement ce qu'elle doit chercher. « Du Mulder tout craché<sup>8</sup> », confie Scully au shérif d'un ton désabusé. Et pourtant, chacun de ces gestes ne manque pas de produire un effet comique par son intensité et son effronterie, quelques crans au-dessus de ce à quoi nous a habitué le langage corporel du « Martien » (surnom moqueur donné par certains collègues sceptiques à Mulder) dans les épisodes non parodiques de la série.
- 15 Dans la version de Mulder, Scully a la tête penchée lascivement vers le shérif (doté cette fois-ci d'une dentition protubérante et peu avantageuse) au moment où il retire le drap qui couvre le corps du défunt. Elle répète la question que vient de poser son partenaire (« Il n'a pas été examiné<sup>9</sup> ? »), puis sourit longuement au shérif en affichant une mine mi-séductrice mi-maternaliste. Quand Mulder se met à « étaler sa science », elle dodeline de la tête en se pinçant les lèvres et en écarquillant les yeux d'un air moqueur. Constatant que le shérif approuve sa vision des choses, elle lève les yeux au ciel de contentement et contient à grand-peine un sourire d'autosatisfaction. À côté de Mulder qui repart dans ses élucubrations mystiques, elle ne réprime qu'à moitié un

bâillement, avant de regarder sa montre et de souffler fort pour tenter d'évacuer son profond ennui. Une fois le laïus de son partenaire terminé, elle hoche la tête d'un air complice en direction du shérif, histoire de décrédibiliser un peu plus les pistes évoquées par Mulder. Le témoignage de ce dernier tend ainsi à stigmatiser le manque de professionnalisme de sa partenaire, qui ne cesse de réfréner ses ardeurs et sa détermination à résoudre l'enquête.

- 16 Mulder et Scully donnent respectivement à voir une version exaltée et distraite d'eux-mêmes dans le récit de l'autre. La parodie résulte d'un travail de comparaison entre ces deux visions, chacune pointant du doigt les tics et les manies d'autrui. Mais elle se double d'un examen de conscience visant à étudier ses propres travers. Scully exacerbe son propre pouvoir de séduction en faisant répéter au shérif chacune de ses phrases, puis en renvoyant son partenaire au second plan. Si les élucubrations de Mulder la faisaient bâiller dans la version de ce dernier, elle-même admet déclamer de longues phrases riches en termes scientifiques pour impressionner son auditoire. En outre, quand Mulder lui impose de procéder à une autopsie, elle ne peut retenir un profond soupir de lassitude (fig. 3 et 4).

Figures 3 et 4







L'exubérance affichée par Mulder à la découverte d'un cadavre s'oppose à la lassitude de Scully, chargée de procéder à une énième autopsie.

- 17 Pour sa part, Mulder, dans sa version personnelle, ne semble pas ignorer sa propension naturelle à débiter des mythes comme un encyclopédiste de l'épouvante. Pouvant paraître imbu de lui-même, il a bien conscience de toujours chercher à avoir le dernier mot, quitte à initier de nouvelles pistes quand il arrive à court d'arguments (comme celle des lacets mystérieusement défaits). De surcroît, il peine à contenir sa jalousie envers le shérif, qu'il affuble de façon peu charitable d'une dentition protubérante visant à neutraliser le charme que peut lui trouver Scully (fig. 5 et 6).

Figures 5 et 6





La dentition charmeuse du shérif dans la version de Scully devient protubérante et disgracieuse dans celle de Mulder, visiblement jaloux de son concurrent masculin.

- 18 Chacun exacerbe les tics et manies de l'autre dans sa propre version des faits, entraînant un dépassement de fonction ayant pour effet ludique de questionner notre connaissance de la « fiche » du personnage. À notre perception d'un agent du FBI se substitue la vision quelque peu fantasque qu'en a son partenaire, l'intimité des deux personnages se mêlant à celle que nous partageons avec eux en tant que téléspectateurs potentiellement assidus. Il s'agit d'une caricature<sup>10</sup>, d'une exagération de traits de caractère qui nous incite à confronter notre perception à celle qu'ont les deux agents l'un de l'autre. Cependant, le regard introspectif que porte chacun sur soi-même ajoute une dimension psychanalytique à ces perceptions, de sorte qu'à la raillerie des lubies de son binôme se mêle une conscience aiguë de son propre manque de confiance en soi. Mulder et Scully ont beau être des personnages de fiction, ils n'en ignorent pas leurs défauts et obsessions. Plutôt que d'incarner un idéal dans la tradition du héros solitaire « sans peur ni reproche » (Papin 11) qui a longtemps régné sur la télévision états-unienne, chacun nous fait implicitement part de ses failles à travers son témoignage. Ainsi, *The X-Files* ne se contente pas de conserver des éléments formels natifs pour y insérer de nouveaux contenus incongrus (selon la définition de la parodie élaborée par Agamben) ; la série creuse la caractérisation de son duo de protagonistes en même temps qu'elle s'amuse du regard qu'ils portent l'un sur l'autre. Dans le cas présent, la parodie ne sert pas seulement à révéler une perception de l'autre (que l'on brocarde, que l'on singe, que l'on prend de haut) ; elle sert aussi à révéler une perception pas toujours flatteuse de soi-même, ce qui constitue sans doute sa plus grande marque d'humilité et d'honnêteté.

## Quand le moteur narratif tombe en panne

### Des récits (forcément) sujets à interprétation

- 19 Aux injonctions qui poussent à aller de l'avant et à résoudre des énigmes s'apparentant aux cases à cocher d'un QCM, *The X-Files* répond ici par du *surplace*. En ce sens, bien que détaché de la trame feuilletonnante de la série, « Bad Blood » met en exergue la

différence entre la mythologie et le canon de la série. Comme l'explique Claire Cornillon :

La notion de canon implique souvent, de manière implicite, une idée de cohérence et de non-contradiction. Or il s'agit d'un rapport à la fiction qui peut être contesté. [...] Ce qui frappe dans cette notion de « canon » [...], c'est la conception de l'œuvre comme somme d'informations, comme s'il était possible d'établir une liste d'éléments qui existent dans l'œuvre, comme si l'œuvre n'était qu'une suite de contenus qui n'étaient pas, par exemple, déterminés par une forme, ou qui n'étaient pas sujets à interprétation. (2018, 145-46)

- 20 Dans « Bad Blood », la forme détermine l'énonciation, qui elle-même détermine l'interprétation que l'on peut faire des événements qui nous sont relatés. D'autant plus étonnante est la tonalité de la troisième partie de l'épisode, quand, une fois leurs récits achevés, Mulder et Scully se préparent conjointement à faire leur rapport à leur chef, Walter Skinner. Filmés en plan d'ensemble, de trois quarts, tous deux apparaissent assis dans un canapé matelassé, visiblement anxieux à l'idée de la confrontation qui les attend. La secrétaire de Skinner étant assise à leur gauche (hors champ), ce plan s'apparente à un « nobody's shot<sup>11</sup> » qui, ajouté au retour de la narration au présent, laisse présager un rétablissement de l'énonciation habituelle, non parodique de la série. Cependant, comme s'ils formaient un vieux couple, Scully a le réflexe d'arranger le nœud de cravate de Mulder, qui la repousse avec une véhémence digne d'un adolescent refusant d'être infantilisé une énième fois par sa mère surprotectrice (fig. 7). Le geste intimiste de Scully, comme la réaction théâtrale de son partenaire, rompent avec la complicité feutrée qu'ils témoignent d'ordinaire l'un envers l'autre. C'est comme si, alors qu'il semblait redevenu objectif, le récit continuait de verser dans un détournement autoparodique. La subjectivité d'un « méga-narrateur » (Gaudreault & Jost 39) d'humeur badine l'aurait-elle définitivement emporté ?

Figure 7



Fig. 7. Ce qui s'apparente à un « nobody's shot » montre Mulder et Scully assis côte à côte dans la salle d'attente du bureau de leur supérieur, Walter Skinner.

- 21 Cet effet de contamination questionne la notion même d'objectivité d'un film ou d'une série. Le point de vue de son narrateur (même implicite) n'exprime-t-il pas forcément une certaine subjectivité ? L'appellation « nobody's shot » ne constitue-t-elle pas un

contresens en prétendant que « personne ne regarde » ? Selon Claire Cornillon, il apparaît approprié de qualifier le récit d'une série comme *The X-Files* de mythologique dans le sens où ce terme « a le mérite d'intégrer une forme de subjectivité et de mouvement qui s'opposent au figement du canon. [...] La mythologie n'est pas une somme d'informations. Elle aborde la série comme un champ à explorer et non un puzzle à résoudre » (2018, 147-149). S'il ne nous apprend rien sur les exactions de l'homme à la cigarette ou sur le complot qui a entraîné l'enlèvement de la sœur de Mulder, « Bad Blood » met parodiquement l'accent tant sur la subjectivité énonciatrice relevée par Cornillon que sur la fuite en avant à laquelle peut donner lieu une mythologie fondée sur la promesse d'un dénouement. S'il n'apporte aucune réponse à son intrigue comme à celle de la série dans son ensemble, cet épisode indépendant se joue de la potentielle lassitude de ses protagonistes à s'échiner à résoudre des mystères qui, parce qu'ils sont d'ordre surnaturel, ne pourront jamais être classés par leurs supérieurs hiérarchiques.

- 22 À ce titre, il peut être utile de prolonger la distinction entre canon et mythologie en s'appuyant sur les travaux de Florent Favard :

Le terme *canon* est parfois confondu avec *mythologie*. Le canon authentifie, la mythologie s'intéresse à une partie de ce qui est authentifié : les deux notions ne s'alignent pas parfaitement. [...] La mythologie désigne donc quelque chose de progressif et de prospectif, qui évolue dans le temps long de la série. Là où le canon ne fait que s'étendre en authentifiant de plus en plus d'éléments, la mythologie se centre sur les arcs narratifs – tout en possédant aussi [...] une dimension encyclopédique. Le canon est une liste, un tampon validant l'authenticité ; la mythologie est un système dynamique. (129-130)

- 23 *Stricto sensu*, « Bad Blood » ne fait pas progresser l'intrigue macroscopique de *The X-Files*. L'épisode s'intéresse bien à une partie de ce qui est authentifié, mais il n'apporte aucune réponse aux multiples mystères de la série. Sur le versant « plot driven<sup>12</sup> », il lui est d'un apport relativement insignifiant. Là encore, il se dégage pourtant de cet épisode une circularité narrative autoparodique qui sert de commentaire métafictionnel sur la trajectoire de la série que l'on est en train de regarder. Celle-ci est illustrée par une scène (narrée par Mulder) au cours de laquelle lui et le shérif doivent mettre un terme à la course folle d'un camping-car tournant inéluctablement en rond dans une aire de stationnement. Après avoir tenté de tirer dans les pneus du véhicule pour les crever (fig. 8), Mulder confie à Scully avoir opté pour une autre tactique. On le voit alors, en plan rapproché, s'agrippant des deux mains à l'arrière du camping-car qui continue de rouler à toute allure. Le décalage comique ne provient pas tant de l'échec de l'opération que de la mine terrifiée de Mulder qui, la bouche grande ouverte, pousse des cris d'effroi et appelle à l'aide avant de lâcher prise et de rouler lamentablement à terre (fig. 9). Si l'on savait que l'agent du FBI n'avait rien d'un superhéros, au moins parvenait-il jusqu'ici à éviter de perdre la face et de passer pour un piètre cascadeur doublé d'un couard patenté...

Figures 8 et 9



Les tentatives successives de Mulder pour interrompre la course circulaire du camping-car s'achèvent par une piteuse chute sur le macadam détrempé.

- 24 La trajectoire circulaire de ce camping-car inarrêtable s'oppose à celle de la corde des arcs narratifs qui servent désormais couramment à modéliser les intrigues feuilletonnantes des séries états-uniennes. L'impression de tourner en rond, rendue ici ostensible à des fins d'autocritique parodique, peut être étendue à la conclusion de l'épisode, qui refuse de nous révéler comment Mulder et Scully ont pu réchapper d'une attaque de vampires s'annonçant pourtant sans issue. « Ils ont disparu sans laisser de traces ? C'est exactement la façon dont ça s'est passé, du début à la fin<sup>13</sup> ? » leur demande Skinner, l'air plus que dubitatif. En tout cas, telle est la version qu'ont décidé de raconter les deux agents du FBI, quitte à ne pas dire toute la vérité. Ils ont certes fini par s'aligner sur une histoire commune, mais ça ne les empêche pas de rester maîtres de l'énonciation d'un épisode qui, en fin de compte, n'aura renoué que par intermittence avec une pseudo-objectivité elle-même en décalage notable avec la tonalité habituelle de la série.

## Assumer ses fonctions jusqu'à épuisement

- 25 Se voit ainsi quelque peu bousculée la formule épisodique de la série, selon laquelle la menace présentée dans le pré-générique d'un *loner* est écartée sans équivoque dans les derniers instants de l'épisode (même s'il demeure souvent difficile d'expliquer en termes scientifiques ce qui vient de se passer). « Bad Blood » est certes loin d'être le premier épisode de la série à se conclure par ce qui s'apparente à une fin de non-recevoir. Il appartient à la catégorie des épisodes de *The X-Files* qui se concentrent sur une communauté vivant dans l'Amérique profonde et qui cache un secret dévoilé peu à peu par Mulder et Scully. Il n'est en outre pas rare que l'épisode se conclue par le départ abrupt de ladite communauté – que l'on pense à « Gender Bender » (1.14), dont le dénouement révélait l'existence d'un agroglyphe laissant supposer que la communauté Amish du Massachusetts poursuivie par Mulder et Scully était en réalité d'origine extraterrestre. De surcroît, le principe qui consiste à laisser des questions en suspens est assez consubstantiel de *The X-Files*, série en quête de singularité qui n'hésite pas à déroger aux règles de l'épisodique selon lesquelles des « satisfactions temporaires » (Favard 2019, 37) doivent être apportées aux spectateurs lassés d'attendre des réponses qui ne viennent pas aux questions majeures posées par la série.
- 26 Cependant, la perte d'objectivité affichée par « Bad Blood » entre en contradiction avec toute une tradition de télévision épisodique états-unienne dont le principe, de *Dragnet* (NBC, 1951-1959) à *Law & Order* (NBC, 1990-2010, 2022-), était de conclure chaque épisode par une résolution claire et incontestable. De plus, *The X-Files* n'hésite en l'occurrence pas à se jouer de sa propre redondance, de la routine dans laquelle la formule balisée du « monstre de la semaine » est susceptible de l'engoncer. Il en découle une forme d'épuisement autoparodique qui exprime peut-être la fatigue éprouvée par Vince Gilligan, déjà scénariste ou coscénariste de onze épisodes de la série avant celui-ci. Cet épuisement se traduit notamment par la gestuelle et les mimiques de Scully lors des deux scènes d'autopsie du cent neuvième segment de *The X-Files*. Parce qu'elle est aussi médecin spécialisée en « pathologie légiste », il revient systématiquement à Scully de procéder aux autopsies pendant que Mulder mène l'enquête sur le terrain – ce qui n'est pas sans rappeler le *Dick Van Dyke Show* dans lequel monsieur se rendait au travail pendant que madame restait à la maison à s'occuper des tâches « ingrates ». Cette assignation finit par susciter chez Scully un sentiment d'exténuation tout à fait compréhensible, mais il ne manque pas de piquant qu'elle laisse éclater son harcèlement à l'écran, telle une actrice filmée à son insu pendant des répétitions qui n'en finiraient pas.
- 27 Toutes deux narrées par Scully, ces scènes quasi successives (trois minutes les séparent) montrent la légiste contrariée poser lourdement les deux mains sur la table roulante occupée par les instruments chirurgicaux, puis pousser de profonds soupirs, s'étirer bruyamment les cervicales (fig. 10), se permettre quelques commentaires déplacés, lancer tristement une onomatopée qui renvoie à l'imaginaire du western (« Yee Haw! »), et constater que le sort s'acharne sur elle quand la lame de son couteau chirurgical tombe subitement à la renverse. Des *jump cuts* la placent face à une balance dans laquelle elle dépose successivement un cœur, un poumon et un gros intestin. De plus en plus sanguinolente, la « viande » finit par s'échapper de la balance et par dégouliner au sol. La deuxième fois, Scully ne prend même plus la peine d'annoncer le poids de chaque organe, ce qui atteste que l'exaspération est en train de lui faire perdre

son professionnalisme pourtant chevillé au corps. Elle conclut sa première pesée par une autre onomatopée, « Yada, yada, yada » (que l'on peut traduire par « Bla-bla-bla » en français), qui dit bien à quel point toutes les autopsies se ressemblent et ne constituent pour elle rien de plus qu'une vieille rengaine.

Figure 10



Visiblement éreintée, Scully s'étire les cervicales avant de procéder à une autopsie qui s'annonce pour le moins sanguinolente.

- 28 Scully est prisonnière d'un rôle qui lui a été assigné par son partenaire, par sa formation, mais aussi par la série policière en tant que genre « immobile » (Lifschutz 41), dans lequel les cadavres s'accumulent au fil d'épisodes parsemés d'homicides. Ce que parodie ici « Bad Blood » n'est autre que la *formule* sérielle elle-même qui, d'après Vladimir Lifschutz, « repose sur l'idée que tous les épisodes sont construits sur un même modèle [...] [qui] se répète de manière cyclique à chaque occurrence ». Comme l'illustre l'éreintement de Scully, ces caractéristiques valent pour une série télévisée comme pour la vie de tous les jours : de façon générale, nous effectuons sempiternellement les mêmes gestes, nous rendons dans les mêmes lieux, côtoyons les mêmes personnes, prenons les mêmes décisions. Notre existence est à l'image de celle de Scully : semi-feuilletonnante formulaire, structure qui, selon Claire Cornillon, « implique une dimension cumulative qui fait que l'être est plus que la somme de toutes ses parties et qui s'applique, en termes existentiels, au personnage mais également, en termes métafictionnels, à la série » (2020, 94). Ce poids des ans se fait d'autant plus ressentir pour une série ayant atteint sa cinquième saison et dépassé la barre des cent épisodes d'une heure (publicité incluse), ce qui lui a largement laissé le temps de développer une routine et à ses spectateurs de s'y familiariser.
- 29 C'est précisément cette dimension cumulative qui permet à Scully de prendre conscience de la condition de « médecin légiste » dans laquelle tentent de l'enfermer tout à la fois les scénaristes, la série et le genre policier auquel se rattache (parmi d'autres) *The X-Files*. L'autoparodie sert ainsi de révélateur des contraintes imposées aux séries sommées de durer et de proposer des saisons de plus de vingt épisodes (ce qui a de moins en moins cours aujourd'hui). Cependant, Claire Cornillon précise qu'« en se réinventant à chaque fois dans le cadre des contraintes qui sont les siennes, la série

peut progressivement s'émanciper de ce cadre » (94). Thématiser son propre épuisement permet paradoxalement à *The X-Files* d'aller de l'avant, de se renouveler, de sortir ponctuellement de ses gonds – ponctualité qui se transformera en habitude au fil de la saison 5 (riche de plusieurs épisodes parodiques ou au ton plus léger que d'ordinaire), amorçant un tournant vers l'humour et la légèreté confirmé par la saison 6. En attendant, un épisode éminemment réflexif n'est pas forcément synonyme de catalepsie : puisque les personnages de séries ont désormais un passé et une mémoire, ce passé et cette mémoire peuvent devenir des espaces d'investigation aussi vastes et intrigants que la Zone 51.

## Conclusion

- 30 Que ce soit à titre ponctuel ou chronique, la parodie a le pouvoir de renouveler les formes et les personnages de fiction que nous avons pris l'habitude de côtoyer en changeant les mots, les regards, le langage corporel qui les rendent si prévisibles et rassurants. Ce mode de représentation peut faire dérailler, le temps d'un ou de plusieurs épisodes, une locomotive sérielle dont la voie semblait toute tracée. Rien que pour cela, la série télévisée apparaît comme un champ d'expression idoine de la parodie : la récurrence et la redondance de cette forme artistique (à bien distinguer du long-métrage cinématographique) nous invitent sans cesse à « [stabiliser un] sens générique commun » (Delaporte 119) et à fixer les éléments formels parmi lesquels s'inséreront avec d'autant plus d'aisance euphémismes, lapsus et autres pléonasmes qui ne manqueront pas de provoquer l'hilarité.
- 31 À plus forte raison, la série formulaire est le terreau idéal de l'autoparodie. En effet, rien ne vaut la répétitivité, la redondance, la prévisibilité d'une formule narrative (dans le cas de *The X-Files*, une affaire non classée à résoudre par un duo d'enquêteurs aux croyances opposées sur le surnaturel) pour marquer une pause, figer l'écran et revenir de façon humoristique sur les traits de caractère et les lubies des protagonistes. La parodie adopte alors une posture onirique au sens où l'entend Sarah Hatchuel, qui postule que « par leurs séquences de rêves, les séries transcendent l'“ici et maintenant”, inscrivent du macrocosme dans le microcosme, jusqu'à introduire une forme de spiritualité au cœur du quotidien » (26). Bien que ses dérèglements narratifs et formels soient sans lendemain, un *loner* autoparodique comme « Bad Blood » nous donne l'opportunité de nous reconnecter avec l'envergure de la série *par le biais* du détournement parodique. Il s'agit de transcender le quotidien – le « train-train » – de la fiction de sorte à reconsidérer la série au long cours comme un objet dynamique, malléable, propice à l'introspection et à l'autodérision.
- 32 Sur le plan microscopique, « Bad Blood » peut être étudié à l'échelle unitaire (c'était l'objet du présent article), si tant est que l'on connaisse un minimum la formule, les genres et les protagonistes de *The X-Files*. Cet épisode trouve cependant également sa place dans une étude macroscopique de la série, dans la mesure où sa tonalité particulière résonne avec celle de nombreux épisodes antérieurs et, surtout, postérieurs écrits par les plus proches collaborateurs de Chris Carter. À compter de la saison 6, dans le sillage des premières incartades comiques nées de l'esprit de Darin Morgan et de Vince Gilligan, la série viendra en effet à se réinventer en généralisant, sinon l'autoparodie, du moins le ton léger et humoristique déjà si saillant dans « Bad Blood », et en explorant plus fréquemment les rapports de couple (au sens platonique



ou romantique du terme selon les circonstances) entre les deux agents du FBI placés au centre de la série. À l'heure où les séries américaines tendent de plus en plus vers une construction feuilletonnante et une diffusion ramassée, il n'est sans doute pas anodin de constater que du surplace a pu émerger l'étincelle ayant permis de raviver la flamme d'une production au long cours usée par des exigences de production l'ayant vu dépasser les cent épisodes en à peine plus de quatre ans. À force de tourner en rond, on finit parfois par se dire que ça pourrait faire l'objet d'une drôle d'histoire.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Profanations*. Paris : Rivages poche, 2019 [2005].
- Ahl, Nils C. & Benjamin Fau. *Dictionnaire des séries télévisées*. Paris : Philippe Rey, 2016 [2011].
- Cornillon, Claire. *Sérialité et Transmédialité. Infinis des fictions contemporaines*. Paris : Honoré Champion, 2018.
- . « *Dollhouse*. Sérialité, genres et narration ». In *La sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones*. Ed. Anne Crémieux & Ariane Hudelet. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2020. 85-99.
- Delaporte, Chloé. *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2015.
- Duval, Sophie & Jean-Pierre Saïdah. « Satire et catégories comiques : ironie, humour et parodie ». In *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Ed. Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. 313-19.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Mythologie des séries télé*, Paris : Le Cavalier bleu, 2009.
- Favard, Florent. *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2019.
- Gaudreault, André & François Jost. *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*. Paris : Armand Colin, 2017 [1990].
- Hatchuel, Sarah. *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*. Aix-en-Provence : Rouge profond, 2015.
- Hutcheon, Linda. « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique* 12 :46 (1981) : 140-55.
- Jost, François. « Extension du domaine télévisuel ». In *Télévision, 10, Mutations de la télévision*. Ed. Marie-France Chabat-Houillon & Séverine Barthes. Paris : CNRS Editions, 2019. 17-31.
- Lifschutz, Vladimir. *This is the end. Finir une série TV*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2018.
- Meisler, Andy. *Resist or Serve: The Official Guide to The X-Files, Vol. 4*. Londres : Harper Collins, 1999.
- Mittell, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York : New York University Press, 2015.

Papin, Bernard. « Introduction ». In *Télévision, 9, Troubles personnages*. Ed. Bernard Papin. Paris : CNRS Editions, 2018. 9-17.

Sangsue, Daniel. *La parodie*. Paris : Hachette, 1994.

---. « Parodie et satire. L'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco ». In *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Ed. Sophie Duval & Jean-Pierre Saïdah. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. 249-364.

## NOTES

1. Sur les rapports entre mythologie et séries télévisées, se référer à l'essai de Jean-Pierre Esquenazi, *Mythologie des séries télé* (2009).
2. Jason Mittell parle de « forensic fans » (288).
3. « I'll tell him exactly what I saw. »
4. « Yesterday morning, when I arrived at work, you were characteristically exuberant. »
5. « You arrived at the office characteristically less than exuberant. »
6. « Se dit d'une série dont l'écriture et la narration se concentrent sur les personnages et leurs évolutions, ce qui permet notamment de faire jouer des mécanismes d'identification chez le téléspectateur » (Ahl & Fau 2016, 1042).
7. « Nice threads! »
8. « He does that. »
9. « No examen has been done? »
10. Le *Trésor de la Langue Française* définit la caricature, en arts plastiques, comme un « portrait en charge, le plus souvent schématique, dessiné ou peint, mettant exagérément l'accent, dans une intention plaisante ou satirique, sur un trait jugé caractéristique du sujet ». Au sens métaphorique et péjoratif du terme, il s'agit (selon la même source) d'une « image non conforme à la réalité qu'elle représente ou suggère, et par rapport à laquelle elle est une altération déplaisante ou ridicule ». L'emploi que fait « Bad Blood » de la caricature correspond davantage à la première définition du terme : en effet, les altérations auxquelles procèdent Mulder et Scully en se caricaturant mutuellement ne virent jamais résolument au déplaisant ou au ridicule, les petits défauts que chacun repère chez l'autre étant aussi sources d'attachement. Dans le cas contraire, mener toutes ces enquêtes côte à côte pourrait rapidement s'avérer pénible – remarque qui vaut aussi pour les spectateurs de la série.
11. Dans la terminologie américaine, le « nobody's shot » est un « plan "anonyme" qui ne représente le point de vue de "personne" et où le *il* (l'énoncé) prime sur le *je* (l'énonciateur) et le *tu* (l'énonciataire) ». Il sert à établir une configuration dite « objective » où les plans visent à constater les faits « sans mettre en évidence ni l'énonciateur (ou narrateur), ni l'énonciataire (ou spectateur) » (Gaudreault & Jost 2017, 79).
12. « Se dit d'une série dont l'écriture et la narration se concentrent sur l'intrigue proprement dite et non sur les personnages » (Ahl & Fau 2016, 1051).
13. « They simply disappeared without a trace? That's exactly the way it happened, from start to finish? »

---

## RÉSUMÉS

L'épisode de *The X-Files* « Bad Blood » (5.12) a été diffusé le 22 février 1998 sur Fox. Écrit par Vince Gilligan, il raconte une histoire de vampires volontairement simpliste opposant les points de vue de ses deux protagonistes, les agents du FBI Fox Mulder et Dana Scully, qui livrent tour à tour leur version des événements. L'autoparodie se joue en particulier dans le regard que portent les deux enquêteurs l'un sur l'autre. Chacun s'idéalise et brocarde l'autre dans son récit, filmé dans les mêmes décors et selon les mêmes angles de caméra. Cette confrontation produit une tension narrative éminemment sérieuse entre, d'une part, familiarisation du public à des figures de protagonistes omniprésentes et, d'autre part, redondance des épisodes de type « Monstre de la semaine », souvent taxés de faire tourner la série en rond et d'empêcher sa mythologie de progresser. C'est pourtant la répétitivité inhérente à la forme sérieuse (même dans sa déclinaison la plus feuilletonnante) qui permet ici à *The X-Files* de s'autoparodier et de se renouveler en faisant, paradoxalement, du surplace.

*The X-Files* episode "Bad Blood" (5.12) was broadcast on February 22, 1998 on Fox. Written by Vince Gilligan, it tells a voluntarily simplistic vampire story confronting the points of view of its two protagonists, FBI agents Fox Mulder and Dana Scully, who present one after the other their version of the events. Self-parody is played out in particular in the way the two investigators consider each other. Each agent simultaneously idealizes and mocks the other in their story, which is filmed in the same settings and from the same camera angles. The opposition produces a dramatic tension that is highly serious, between, on the one hand, the audience's familiarity with the omnipresent protagonists and, on the other hand, the redundancy of the "Monster of the Week" episodes, often accused of making the series go in circles and preventing its mythology from advancing. Yet it is the repetitiveness inherent to the serial form (even in its most serialized versions) that allows *The X-Files* to self-parody and renew itself while, paradoxically, treading water.

## INDEX

**Mots-clés :** The X-Files, autoparodie, pastiche, satire, répétition, séries télévisées états-uniennes

**Keywords :** The X-Files, self-parody, pastiche, satire, repetition, US TV series

## AUTEURS

### BENJAMIN CAMPION

Docteur et enseignant contractuel en études cinématographiques

Université Paul-Valéry Montpellier 3

b.campion@laposte.net