



HAL
open science

Chris Carter paranoïaque? Le complexe sémantique de la perte comme vecteur herméneutique et créatif

Séverine Barthes

► **To cite this version:**

Séverine Barthes. Chris Carter paranoïaque? Le complexe sémantique de la perte comme vecteur herméneutique et créatif. *Raison Publique*, 2009, 11, pp.133-141. halshs-00443049

HAL Id: halshs-00443049

<https://shs.hal.science/halshs-00443049>

Submitted on 27 Dec 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Chris Carter paranoïaque ?

Le complexe sémantique de la perte comme vecteur herméneutique et créatif

Les séries de Chris Carter — *The X-Files / Aux frontières du réel*¹ ; *Millennium*² ; *Harsh Realm / Le Royaume*³ ; et *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot*⁴ — ont souvent été décriées pour leur noirceur. En France, *The X-Files* a notamment été l'objet de nombreux commentaires mettant en avant l'idée que la série n'était qu'une vision paranoïde et conspirationniste sans autre fond. Martin Winckler a ainsi parlé de « paranoïa galopante, qui fait voir des monstres, des extraterrestres et des complots partout⁵ » et Pierre-André Taguieff de « logique du soupçon ou de l'hyper-scepticisme de principe accompagnant la vision du complot⁶. ». Cette interprétation se fonde, pour nous, sur une lecture assez superficielle des thèmes émergeant des productions cartériennes : le fascisme, la coupure entre le peuple et son gouvernement, une interrogation sur le sens de la foi et la possibilité d'un espoir, les crimes permis par les avancées technologiques...

Tous ces motifs peuvent sembler simplement juxtaposés, mais ils sont au contraire unifiés à travers un complexe sémantique⁷ qui les englobe et dynamise

¹ Nous ne donnons la traduction en version française que lors de la première mention des séries. Ensuite, elles ne seront plus nommées que par leur titre en version originale. *The X-Files* raconte les aventures de deux agents du FBI, Fox Mulder et Dana Scully, nommés aux Affaires non classées, c'est-à-dire dans le service s'occupant des enquêtes ne faisant pas appel aux techniques d'investigation classiques et ne trouvant pas de résolution scientifique ou logique.

² Cette série a le même nom en anglais et en français. Elle s'intéresse à un ancien agent du FBI, Frank Black qui, pour protéger sa famille, devient consultant indépendant spécialisé dans le profilage des *serial killers*. Dans ce cadre, il est approché par un groupe d'anciens fonctionnaires issus de diverses agences gouvernementales, le Groupe Millennium.

³ Thomas Hobbes est un des meilleurs soldats de sa génération. Repéré par sa hiérarchie, il est intégré à un programme expérimental de simulation d'opérations militaires, censé n'être qu'un jeu. Or, il apparaît qu'un soldat précédemment envoyé dans le programme a réussi à en prendre le contrôle et à créer ainsi un monde parallèle au nôtre dont il est le dictateur.

⁴ Cette dernière série est un *spin off* de *The X-Files*, puisqu'elle fait des Bandits solitaires — personnages secondaires — les héros de la série dérivée. Ces Bandits solitaires sont des *hackers* spécialisés dans le piratage des sites gouvernementaux et les éditeurs d'un *fanzine* dédié aux théories du complot, *The Lone Gunman*.

⁵ Martin Winckler, *Les Miroirs de la vie*.- Paris : Le Passage, 2002, p. 272.

⁶ Pierre-André Taguieff, *La Foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme*.- Paris : Mille et Une Nuits, 2005, p. 230.

⁷ Cette expression est à entendre dans son acception stylistique. Gérard Berthomieu, à la suite des travaux de Pierre Guiraud, définit le complexe sémantique comme un vocable « signalétique d'une vision » à travers « l'ensemble de [ses] traits connotatifs ». Ce complexe sémantique devient ainsi l'interprétant d'un style : « la compréhension construite [de ce signe] dote d'un signifié de connotation constant l'ensemble des traits mis en œuvre par une écriture, à quelque niveau qu'ils appartiennent ».

l'œuvre non seulement dans son organisation narrative et thématique, mais également à travers son propre mode de création : il s'agit du motif de la perte et de la dégradation du lien social et humain. Nous allons ainsi montrer comment cet hyperthème est le point de départ de tous les développements généralement désignés par la critique et par les fans comme spécifiquement cartériens puis comment le constat établi par Carter — notre société souffre d'un fort délitement du lien social — devient la matrice créatrice qui va donner naissance à une œuvre singulière et plus cohérente qu'on a pu le dire.

Des thèmes unifiés par le complexe sémantique de la perte.

L'hyperthème de la perte dans les séries de Chris Carter est d'abord illustré à travers le thème de la famille : tous les personnages sont touchés par l'absence de famille ou la mort d'être chers. Dans *The X-Files*, il s'agit même du point de départ de la définition du personnage de Mulder : sa sœur Samantha a été enlevée, alors qu'il n'était encore qu'un enfant, par des extraterrestres. Depuis cet événement, toute la vie de Fox peut se résumer à la quête de Samantha. Puis, au fur et à mesure que la série avance, les deux protagonistes perdent leurs proches : père, mère, sœur... Quand, pour des raisons de production, les rôles de Mulder et de Scully prennent moins de place à l'écran et qu'ils sont remplacés par John Doggett et Monica Reyes, l'orientation reste la même : Doggett est divorcé et irrémédiablement marqué par le meurtre non élucidé de son fils ; Reyes, quant à elle, a été adoptée et n'a jamais retrouvé ses vrais parents⁸. À cette disparition de la famille biologique s'ajoute celle de la « famille construite » : ainsi, les informateurs de Mulder meurent tous les uns après les autres et la mort du premier, Deep Throat, est d'ailleurs mise en valeur en toute fin de première saison, comme pour mieux appuyer le propos par cette place hautement stratégique dans l'économie narrative. Quant aux personnages des Bandits solitaires, que ce soit dans *The X-Files* ou dans la série dérivée *The Lone Gunmen*, ils sont déconnectés de toute réalité familiale : ils ont reformé à eux trois

(toutes ces citations sont extraites d'une communication de Gérard Berthomieu, « La lieutenance de l'aspirant Grange », disponible en ligne, <http://www.paris4.sorbonne.fr/e-cursus/texte/CEC/stolz/GBerthomieu.htm>).

⁸ Bien que jamais exploitée dans les épisodes, cette information avait été donnée par les scénaristes sur le site officiel de *The X-Files*.

une sorte de fratrie, cohabitant dans le même appartement et n'ayant pas de lien en dehors de leur communauté de *geeks* et des agents affectés aux Affaires non classées.

À l'inverse, les deux autres séries de Chris Carter semblent, du moins à première vue, proposer une vision moins pessimiste de la famille. Dans *Millennium*, le havre de paix que constitue le couple très amoureux formé par Frank et Catherine Black permet de protéger Jordan, leur fille, du monde extrêmement violent et individualiste mis en scène dans la série. L'épigraphe de la première saison de la série, « *Wait Worry Who Cares ?* », exprime d'ailleurs très clairement l'idée du repli sur soi et d'une société de plus en plus égoïste. À la fin de la deuxième saison, les deux scénaristes en charge de la conduite de cette saison avaient laissé une porte ouverte : Catherine pouvait soit guérir, soit mourir. Or, Chris Carter, peu satisfait du travail de ses deux scénaristes, reprend les rênes de la série et décide de faire mourir Catherine, retrouvant le motif de la perte de l'être cher omniprésent dans *The X-Files*. Cette reprise en main s'affiche d'ailleurs clairement dans la formulation de l'épigraphe : alors que celle de la seconde saison, plus mythologique⁹, était « *This is who we are The time is near* », celle de la troisième saison mélange les épigraphes des deux saisons précédentes, aboutissant à « *Wait Worry The time is near* ». Dans *Harsh Realm*, Thomas Hobbes ne cesse de chercher comment rejoindre sa fiancée, qu'il a dû abandonner juste avant leur mariage. Les lettres qu'ils arrivent à échanger entre les deux mondes et les mots qu'ils souhaiteraient se dire ouvrent souvent les épisodes en voix hors-champ. Il est éloquent, dans cette perspective, que le couple se retrouve virtuellement au moment de la mort de la mère de Tom : ce dernier veille l'avatar de sa mère dans le Royaume tandis que Sophie est au chevet de sa belle-mère dans le monde réel. La perte de l'être cher, ici, est donc liée à une forme de reconstruction du lien, dans un retournement paradoxal de la thématique.

La seconde déclinaison de l'hyperthème de la perte est le motif du mensonge gouvernemental, qui manifeste la perte de confiance entre le peuple et ses élus. Ce

⁹ Par là, nous entendons qu'elle délaisse le premier principe de la série (très schématiquement : un *serial killer* par semaine) pour s'intéresser davantage à l'histoire du Groupe Millennium et aux implications qu'il a dans la vie de Frank. Le terme mythologie, dans l'univers des séries télévisées, s'applique uniquement aux séries développant un univers spécifique, reposant tout ou partiellement sur des codes non conformes à notre réalité. Les fans parlent ainsi de mythologie pour *The X-Files*, *Millennium*, *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, les différentes séries *Star Trek* ou encore *The Prisoner / Le Prisonnier*.

mensonge est à la base même de *The X-Files* — qui affiche, dès son générique, « *Government denies knowledge*¹⁰ » — et d'*Harsh Realm* dont le générique rappelle à chaque épisode le mensonge utilisé pour envoyer Tom dans le Royaume, « *It's just a game*¹¹ ».

Dans les séries de Chris Carter, l'État — qui est le plus souvent réduit à la forme du lobby militaro-industriel, voire de la seule armée dans *Harsh Realm* — est toujours l'ennemi du citoyen, confisqué au profit d'intérêts individuels et au détriment de l'intérêt général. Deux événements majeurs de l'histoire récente américaine ont une place à part dans l'imaginaire de Carter et cristallisent cette relation : le scandale du Watergate et l'assassinat de Kennedy. Le premier informateur de Mulder prend pour pseudonyme « *Deep Throat* », le même que celui de Carl Bernstein et Bob Woodward. Quant à l'assassinat de Kennedy, il est exploité de différentes manières : le nom du trio de *hackers*¹² est bien évidemment tiré de la théorie du « Tireur isolé », mise ironiquement à distance par l'emploi du pluriel qui exprime à lui seul un doute concernant cette théorie ; l'épisode « *Musings of a Cigarette Smoking Man* » de *The X-Files* montre au téléspectateur le fameux personnage de l'Homme à la Cigarette participer à cet assassinat et échapper à la police qui n'arrêtera que Lee Harvey Oswald ; le personnage d'Yves Adele Harlow de *The Lone Gunmen* tire son nom de celui de l'assassin présumé du Président et utilise d'autres anagrammes pour élaborer ses fausses identités.

La mise en lumière la plus immédiate de ce motif est sans doute le début du générique de cette série : sur l'image du drapeau américain est joué l'hymne américain interprété par Jimy Hendrix. Puis l'image, pixellisée, zoome sur une des bandes blanches de la Bannière étoilée : chaque pixel, grossi, révèle une caméra de surveillance. Le décalage, initié dans la bande-son par la distorsion de l'hymne national, est doublé par la pixellisation de l'image et le paradoxe entre le drapeau, symbole du pays des libertés individuelles, et les caméras de surveillance qui connotent au contraire un pouvoir dictatorial.

¹⁰ Cette incrustation, non traduite dans la version française du générique, signifie « Le gouvernement nie savoir ».

¹¹ « Ce n'est qu'un jeu » : cette phrase, prononcée par le supérieur de Tom Hobbes, arrache l'assentiment de Tom et le fait entrer dans le Royaume.

¹² *The Lone Gunmen*, soit « Les Bandits solitaires » dans la version française diffusée. Cette expression signifie cependant « Les Tireurs isolés ».

Ce pouvoir illégitime est symbolisé, dans *The X-Files*, par le gouvernement occulte de la première mythologie¹³ : le Syndicat. Ce consortium international, dénué de toute légitimité démocratique, a en réalité entre ses mains le destin de l'humanité, sans contrôle d'aucune sorte. Ce groupe est nécessaire, du point de vue de la narration, pour créer la dynamique narrative de la conspiration puisque la théorie du complot se fonde toujours sur la croyance que

le cours de l'Histoire ou le fonctionnement des sociétés s'expliquent par la réalisation d'un projet concerté secrètement, par un petit groupe d'hommes puissants et sans scrupules (une super-élite internationale), en vue de conquérir un ou plusieurs pays, de dominer ou d'exploiter tel ou tel peuple, d'asservir ou d'exterminer les représentants d'une civilisation. Point de complot sans manipulations secrètes qui, dues à des individus liés entre eux ou à des organisations, engendrent des événements ou des séries d'événements¹⁴.

Mais il permet aussi d'incarner, au sens propre, la perte de la légitimité des élus et la coupure désormais irrémédiable entre le peuple et le pouvoir puisque celui-ci n'est plus une émanation directe et contrôlée de celui-là. Les Hommes en Noir — les fameux *Men In Black* popularisés par le cinéma hollywoodien — que les agents du FBI rencontrent régulièrement dans leurs enquêtes et qui sont, d'une certaine façon, la police officieuse de ce gouvernement occulte, symbolisent parfaitement ce mensonge et l'obscurité dans laquelle il jette le peuple.

Dans *Millennium*, la société secrète qui met en danger l'humanité est le Groupe Millennium, une société ésotérique qui confronte ses membres au Mal pour découvrir quels seront les survivants de l'Apocalypse prévue pour l'an 2000. Remontant aux origines de la chrétienté, le Groupe Millennium est perçu comme un ensemble d'élus gnostiques qui représente les forces du Bien unies contre les forces du Mal (incarnées, dans les premiers temps de la série, par les tueurs en série que combat Frank). Mais, dès la deuxième saison, émerge l'idée que le but de ce Groupe est un plan manichéen mondial relatif à l'Apocalypse et l'avènement de l'Antéchrist. Frank lui-même ne connaît pas tous les enjeux et craint que les projets du Groupe ne

¹³ On découpe habituellement la mythologie de *The X-Files* en deux phases : la première mythologie raconte l'histoire du gouvernement occulte qui traite, au nom de l'humanité, avec les extraterrestres ; la seconde mythologie s'intéresse plus particulièrement au problème des supersoldats.

¹⁴ Pierre-André Taguieff, *La Foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme, op. cit.*, pp. 126-27.

menacent sa famille, révélant ainsi qu'en faire partie ne permet pas forcément d'être épargné. La noirceur si souvent invoquée au sujet des séries de Chris Carter devient ainsi d'autant plus inquiétante puisque personne ne semble à l'abri.

En outre, le motif du gouvernement occulte et de la domination des enjeux militaires trouve un écho particulier dans les références à la Seconde Guerre mondiale et à l'Holocauste, l'expression sans doute la plus horrible, pour nous, de la perte et de la mort. Ces références peuvent être des clin d'œil assez lâches, comme dans l'épisode « Triangle » de *The X-Files*, où il s'agit davantage d'une ambiance que d'un discours réellement construit sur le sujet. En revanche, certains épisodes — notamment ceux mythologiques — convoquent des éléments beaucoup plus précis qu'ils intègrent dans le discours conspirationniste global : à titre d'exemple, l'épisode « 731 » fait explicitement référence à l'Unité 731, composée de médecins japonais ayant mené des expériences médicales sur des prisonniers de guerre, et sous-entend que ces expériences ont continué en Virginie-Occidentale, à l'instigation d'une multinationale couverte par l'armée et le Syndicat. Dans l'épisode « Paper Clip », c'est le médecin nazi Victor Klemper qui a bénéficié de protections pour poursuivre ses expérimentations sur le sol américain. Le *spin off* reprend cette thématique, notamment dans l'épisode « Eine Kleine Frohike » où Frohike se fait passer pour le fils d'une criminelle de guerre nazie, réfugiée anonymement aux États-Unis, qui a dû abandonner son enfant pendant la guerre. L'optique est un peu différente puisque les criminels de guerre vus dans la première série de Chris Carter sont la plupart des temps des scientifiques qui ont mis leurs connaissances au service des vainqueurs, et non de simples soldats. En effet, *The X-Files* et *Harsh Realm* développent une vision assez noire des dangers que représentent les progrès technologiques tombés dans des mains mal intentionnées : expérimentations médicales sans éthique, création d'un monde parallèle capable de détruire le nôtre...

Dans *Harsh Realm*, la réalité virtuelle détournée par Santiago est nourrie de références au fascisme : la devise du pouvoir de Santiago est « *One People, One Nation, One Santiago* », qui rappelle le « *Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer* » du Troisième Reich ; Santiago a envisagé une « solution finale » ; le principe gouvernant le camp où se trouvent Pinocchio et Hobbes est que leur travail leur

donnera la liberté¹⁵. Quant à la bande-son du générique, elle est composée à partir de *samples* de discours de Mussolini. Le nom même du soldat qui a pris le pouvoir dans le Royaume, Santiago, peut être vu comme une référence au Chili et à la dictature de Pinochet, qui a donné l'asile à d'anciens nazis dans la Colonie Dignidad, à quelques centaines de kilomètres au sud de Santiago du Chili. Le Royaume est, en quelque sorte, la matérialisation des craintes exprimées dans *The X-Files*, ou comment un pouvoir militaire s'inspirant du fascisme peut détruire notre monde et nos espérances.

Au deuil et à la perte répondent la problématique de l'espoir et son corollaire mystique qui sont, à ce titre, très présents dans l'œuvre de Chris Carter : dès le début de *The X-Files*, la foi de Scully est mise en parallèle avec la croyance de Mulder. Tous les deux, pour comprendre le monde qui les entoure et les événements qui leur arrivent, convoquent des représentations mentales leur permettant de donner sens à tout cela. Dans cette perspective, leurs deux parcours sont fort similaires et Pierre-André Taguieff parle même de « religiosité ufologique » pour décrire ce phénomène de syncrétisme formel entre les religions traditionnelles et les croyances *new age* :

Ce qui est sûr, c'est qu'un processus de recyclage d'idées religieuses classiques s'opère dans le champ ufologique : mystère, transcendance, existence d'entités surnaturelles, images de la perfection, idées du salut et de la rédemption, vision du monde séduisante, explication du spirituel dans l'homme. Et les représentations d'extraterrestres conquérants, colonisateurs ou exterminateurs, créatures monstrueuses, voire démoniaques, contribuent à la formation d'une démonologie substitutive¹⁶.

Cette familiarité entre ces deux formes de croyance explique assez aisément le parcours de Scully qui, partant de la foi catholique, arrive à la croyance en l'existence des extraterrestres et de la conspiration. Ce parcours trouve son pendant dans le développement même de la mythologie, puisque Mulder et Scully découvrent un artefact extraterrestre portant de curieuses inscriptions. Ces dernières se

¹⁵ Ceci est bien sûr une référence à la devise inscrite au fronton d'Auschwitz, « *Arbeit macht frei* » (« le travail rend libre »).

¹⁶ Pierre-André Taguieff, *La Foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme, op. cit.*, p. 422.

révéleront être des extraits de grands textes du monothéisme écrits en langue navajo. Nous assistons donc ici au retournement de l'idée développée par Pierre-André Taguieff : c'est la « religiosité ufologique » qui serait à l'origine des religions traditionnelles.

C'est cette même familiarité entre les deux univers qui explique comment la figure de William, le fils de Scully, arrive à synthétiser les deux traditions : sa naissance est annoncée par l'apparition d'une étoile qui indique le lieu de sa naissance, tout comme l'Étoile du Berger a guidé les Rois mages auprès de Jésus. Scully n'est certes pas une Immaculée-Conception, mais il faut remarquer que la question de la relation amoureuse et charnelle entre Mulder et Scully a toujours été abordée très discrètement dans la narration. William est présenté dans « Providence » comme l'avenir de l'humanité, voire son sauveur. Le gourou de la secte ufologique présentée dans l'épisode explique même que William doit mourir, sacrifié pour sauver l'humanité, ce qui ne manque pas de faire écho à la conception chrétienne de la mort de Jésus-Christ.

Tous ces éléments appartiennent bien sûr au christianisme, mais d'autres croyances sont convoquées, notamment les traditions indiennes¹⁷ qui jouent un rôle prédominant dans la mythologie de la série : ainsi, le retour du Bison blanc dans l'épisode « William » est à la fois une référence interne (le Bison blanc est apparu à Mulder, son père, dans l'épisode « Paper Clip », six saisons auparavant) et un élément de la cosmogonie indienne d'Amérique du Nord. Le Bison blanc est un présage de bouleversement annoncé par les dieux et la tradition veut que ce bison ait été une femme, descendue du ciel pour enseigner aux Indiens comment prier, et repartie sous forme de bison tout en promettant de revenir un jour. Or, la promesse ne fut jamais tenue. Peut-on en conclure, en voyant William faire bouger sans y toucher le Bison blanc du mobile au-dessus de son berceau, qu'il serait la nouvelle incarnation du Bison ? Peut-être... Mais William est aussi le point de cristallisation de la mythologie ufologique : dans le dyptique « Provenance » / « Providence », par exemple, l'artefact extraterrestre vole à travers la pièce et lévite au-dessus de lui ;

¹⁷ La tribu des Navajos fait d'ailleurs le lien entre plusieurs des illustrations de l'hyperthème que nous étudions ici : historiquement, ils ont été les codeurs de l'US Army pendant la seconde Guerre Mondiale — la langue navajo a été le seul code que les Japonais n'ont pas réussi à déchiffrer. Ce fait historique est effectivement pris en compte dans le cadre du lobby militaro-industriel et dans les épisodes liés à la seconde Guerre Mondiale. Ces Indiens sont en outre les héritiers des Anasazis, tribu indienne disparue qui aurait été la seule à découvrir comment résister à l'invasion extraterrestre.

l'enfant communique, à sa manière, avec le vaisseau spatial enterré au Canada ; il est désigné comme le sauveur par le chef de la secte qui a mis au jour l'astronef.

La figure du sauveur est également mobilisée dans *Harsh Realm*, du seul point de vue du christianisme : Tom Hobbes est en effet rapidement identifié par les habitants du Royaume comme le sauveur dont on a prédit la venue. Cette idée est rappelée à chaque générique, dans le texte dit en voix hors-champ par le personnage : « *No, you may not know it, I was sent to save you* ». Il devient ainsi l'incarnation d'une espérance et, surtout, permet de changer un certain nombre de comportements dans le Royaume : alors que la règle était le chacun pour soi¹⁸, Hobbes fédère autour de lui deux personnalités du Royaume, Pinocchio et Florence, pour tenter de renverser Santiago. Une autre référence religieuse plus lâche, voire codée, peut sans doute être vue dans le siège qu'empruntent les militaires pour passer du monde réel au Royaume : sur ses bras sont inscrits les deux mots « *siege* » et « *perilous* ». Il nous semble que deux références peuvent être convoquées : d'abord, les X-Men utilisent un portail interdimensionnel nommé ainsi¹⁹ ; ensuite, ce qui est visé à la fois par *Harsh Realm* et *The X-Men* est évidemment la geste arthurienne. Le Siège périlleux est en effet le siège vacant placé à la droite du roi autour de la Table Ronde et seul le chevalier ayant conquis le Graal pourra s'y asseoir. Est ainsi dressé un parallèle entre la quête du Graal et le renversement de Santiago, qui place le personnage de Tom Hobbes dans une perspective religieuse et sociale.

La série *Millennium*, quant à elle, est entièrement fondée sur une forme d'ésotérisme impliquant l'avènement de l'Apocalypse. Le millénarisme et la dimension messianique commune aux grandes religions monothéistes (dimension liée aussi à William et Tom Hobbes) se trouvent ainsi liés. L'intéressant ici, c'est que la religion est à la fois ce qui permet à l'humanité d'espérer et ce qui constitue le fondement de la société secrète, qui est aussi bien une menace qu'une défense pour le héros. Dans cette dernière série, ce qui contrecarre la perte est aussi le moyen de cette dernière.

¹⁸ Cet effet est même paradoxal à cause du nom même du personnage : Thomas Hobbes est en effet le philosophe de la formule « *Homo homini lupus* ». Le Royaume peut être interprété comme une certaine matérialisation des hypothèses que sont les notions d'état de nature et de *bella omnium contra omnes*. Le protagoniste de la série incarne ainsi l'articulation cartésienne entre l'âpreté de la société et la soif inextinguible d'espoir de l'humanité.

¹⁹ Rappelons que *Harsh Realm* est, à l'origine, un *comic book*, de même que *The X-Men*.

Combattre la perte : une dynamique d'écriture.

Tous ces aspects de la dégradation du lien humain ne permettent pas seulement d'unifier les différents motifs évoqués sous le complexe sémantique de la perte, mais sont encore partie prenante d'une dynamique d'écriture qui fait des différentes séries de Chris Carter une tentative de recréer du lien social, voire d'établir autour de lui une nouvelle famille.

Cela est assez évident si nous nous intéressons à la notion de famille professionnelle : Carter a constitué autour de lui une équipe qui, bien que fluctuante, se retrouve d'un programme à l'autre. L'illustration la plus évidente et la plus visible, pour le téléspectateur, est le retour d'acteurs d'une série dans une autre : les personnages de Mulder, de Skinner et de Morris Fletcher apparaissent dans deux épisodes de *The Lone Gunmen*, mais ce cas est assez classique dans la configuration d'un *spin off*. Une *crossover* conclusif a lieu entre *The X-Files* et *Millennium* : Frank Black apparaît donc dans un épisode où il assiste Mulder et Scully. Ce *crossover* est d'abord lié à un pur hasard de calendrier et de production : *Millennium* avait été annulée avant le passage à l'an 2000, date majeure dans la mythologie de la série. L'hybridation des deux séries a permis ainsi de clore partiellement l'intrigue de *Millennium*. Mais ces phénomènes sont relativement courants et ne sont guère une spécificité de l'écriture de Carter.

De façon un peu plus originale, des acteurs profondément attachés à une série se voient confier des rôles plus ou moins importants dans une autre série : le cas d'*Harsh Realm* est ici exemplaire, puisque la voix hors champ du pilote est celle de Gillian Anderson (incarnant Dana Scully) ; que le supérieur de Hobbes est joué par Lance Henriksen (Frank Black) ; que Terry O'Quinn (Peter Watts dans *Millennium*) est Omar Santiago. Et, de façon tout à fait spécifique, Carter met devant la caméra beaucoup des personnes placées derrière elle à travers un dispositif particulier : il nomme beaucoup de ses personnages secondaires d'après ses collaborateurs. Ainsi, parmi de nombreux autres exemples : dans l'épisode « Shadows », le nom d'Howard Graves peint sur sa place de stationnement est remplacé par celui de Tom Braidwood, un assistant réalisateur qui incarne aussi le Bandit solitaire Frohike. Dans « E.B.E. », les Bandits solitaires fournissent de

fausses identités aux deux héros : Dana Scully prend pour pseudonyme le nom d'un premier assistant-réalisateur, Val Stetoff ; Fox Mulder prend celui de Tom Braidwood. Dans l'épisode « José Chung's *From Outer Space* », le détective Manners est ainsi nommé en référence au réalisateur Kim Manners. Le nom de John Gillnitz est intéressant puisqu'il nécessite une part d'investigation et de construction de la part du téléspectateur. Il est cité dans les épisodes : « Wetwired », pour désigner un homme tué dans un hamac ; « Leonard Betts », pour nommer l'homme qui est au bar ; « Christmas Carol », où il sert de nom à la personne qui apporte l'analyse ADN ; « Dreamland II », épisode qui construit une théorie selon laquelle Saddam Hussein est en réalité un acteur de théâtre dont le nom est John Gillnitz ; « Theef », enfin, dont le reporter porte ce nom. Or, ce nom est la contraction de ceux de John Shiban, Vince Gilligan — deux scénaristes de la série — et Frank Spotnitz — scénariste et producteur exécutif. Parfois, le lien est plus ténu, bien que renforcé par la répétition du dispositif : la voix enfantine qui prononce « *I made this* » sur le logo de la maison de la production est celle du fils de l'ingénieur du son de la série.

Au-delà de cette famille professionnelle, les éléments empruntés à la vie personnelle et familiale de Chris Carter sont nombreux : parmi une foule d'exemples, nous pouvons citer le nom de sa maison de production, Ten Thirteen, qui fait référence à sa date de naissance, le 13 octobre 1956, date souvent reprise pour créer des numéros montrés à l'écran²⁰. Il apparaît aussi souvent à l'écran l'heure « 11 :21 », qui fait référence à la date de naissance de la femme de Carter, le 21 novembre²¹. Dans *Harsh Realm*, le personnage de Mike Pinocchio doit son nom à un ami d'enfance de Carter.

Tous ces éléments ont souvent été relevés et interprétés dans une pure dimension ludique, mais nous pouvons aussi les voir comme autant d'éléments visant à créer autour de Carter une nouvelle famille, celle de ses fans. Carter a souvent communiqué avec eux, notamment à travers Internet, et ces clins d'œil

²⁰ Outre le fait que le 13 octobre est aussi la date de naissance de Fox Mulder, le dossier concernant le colonel Budahas est DF101364 ; le silo numéro 1013 contient une soucoupe volante dans « Apocrypha » ; la résolution n° 1013 des Nations Unies stipule, dans l'univers de la série, que tout pays trouvant une forme de vie extraterrestre doit l'anéantir ; le 13 octobre 1973 a lieu un contact entre l'Homme à la Cigarette et des Petits Gris à qui il offre sa femme Cassandra en échange d'un fœtus extraterrestre ; dans « Max », l'heure à la montre de Skinner est 10:56 (mois et année de naissance). Ce ne sont là que quelques exemples parmi la multitude d'occurrences de ce type.

²¹ Le téléspectateur peut apercevoir une montre ou une horloge avec cette heure dans les épisodes « Pilot », « Miracle Man », « The Erlenmeyer FLask », « Irresistible », « Colony », « Talitha Cumi », « Redux », « One Son », « Millennium », William », « The Truth »...

incessants et plus ou moins évidents resserrent les liens entre l'univers de Carter et les téléspectateurs. Au-delà de la simple culture commune, qui est souvent le support d'un jeu entre créateurs et spectateurs dans les séries télévisées américaines, l'utilisation qui est faite ici de la vie privée de Carter donne une autre dimension à ces emprunts : nous entrons dans une familiarité profonde avec l'intimité même du créateur.

Dans cette même perspective, la mise en scène du fan dans les séries de Carter est assez importante, jusqu'à dédier l'épisode « Paper Clip » de *The X-Files* à un fan décédé, Mario Mark Kennedy. Les listes de noms de fans dans certains épisodes participent de ce même jeu, systématisé dans les génériques des épisodes de la neuvième saison de la série. En effet, la dernière version du générique de *The X-Files* comprend un plan présentant une liste de témoins. Or, cette liste, modifiée à chaque épisode, est composée de pseudonymes de fans sur Internet et d'anagrammes de noms d'acteurs et de techniciens de la série.

Mais la référence au *fandom* la plus importante a eu lieu à travers le personnage de Leyla Harrison, qui porte le nom d'une fan décédée. Ce personnage apparaît dans l'épisode « Alone » : comptable au siège du FBI, elle épaulé Doggett dans une enquête. Admiratrice du travail de Mulder et Scully, elle connaît toutes les affaires non-classées et ne cesse de poser les questions que les fans se sont eux-mêmes posées devant les épisodes de la série. Nous avons donc ici un double hommage : hommage à une fan particulière, mais aussi au *fandom* en général, à travers la matérialisation à l'écran des interrogations des téléspectateurs et de la relation très forte qu'ils entretiennent avec leur série. Leyla revient dans la dernière saison lors de l'épisode « Scary Monsters » : elle est persuadée d'avoir débusqué une affaire non-classée, à partir d'un relevé kilométrique anormal sur une voiture du FBI. C'était déjà en épluchant les notes de frais de Mulder et de Scully que Leyla avait pu engranger une connaissance fine et précise des enquêtes des deux agents. Ce trait de caractère de Leyla a été commenté, par les critiques et les fans, comme un jeu de miroirs avec le téléspectateur qui s'appuie sur le moindre détail de l'écran pour échafauder des théories concernant la série. Mais ce qui n'a pas été vu, nous semble-t-il, c'est que cette attitude est également un reflet de celle de Mulder, qui n'est rien d'autre que le processus mis à l'œuvre dans tout dévoilement d'un complot :

La curiosité du lecteur est stimulée par la promesse d'une entreprise vertigineuse de déchiffrement, de décryptage, de décodage. Cette avidité « décodeuse » représente un aspect significatif de la demande contemporaine de sens et de compréhension, qui ne se satisfait pas des « explications » ordinairement données et soupçonne le discours « officiel » sur les événements historiques de cacher leur « vrai sens ». C'est là postuler à la fois que le vrai ne peut être que caché, et qu'il y a des forces qui travaillent à l'occulter. Il s'agit donc d'identifier et de débusquer ces forces, qui enveloppent des intentions mauvaises²².

Ainsi, l'image du complot, souvent prise au premier degré dans la réception de la série, ne doit pas être interprétée du simple point de vue thématique ; elle n'est que le premier niveau d'une mise en abyme de la création (Carter crée, à partir de notre réalité, un univers ayant une cohérence interne et externe), de la réception (le téléspectateur interprète les signes laissés pour créer une théorie concernant la série) et de la mise en scène de cette réception (Leyla interprète les signes qu'elle a elle-même à sa disposition — les notes de frais — et, partant, redouble la démarche du récepteur). Le complot n'est donc pas un simple arrière-plan idéologique traduisant une névrose généralisée et une vision paranoïaque de la société, mais un processus créatif spéculaire à l'œuvre aussi bien chez l'auteur que chez les récepteurs ou dans l'image d'eux-mêmes que leur renvoie la série. La notion de complot et de perte devient ainsi un complexe sémantique qui est le point originel d'une sémiotique poétique au sens étymologique du terme.

A travers les quatre séries de Carter, nous voyons donc se développer un imaginaire plutôt pessimiste, qui aborde la société sous l'angle du délitement des valeurs humaines et de la dégradation du lien social. Le complexe sémantique de la perte permet d'unifier toutes ces thématiques et de dépasser la première vision de noirceur et de paranoïa qui en émerge. Certes, nous pouvons interpréter ces productions comme diverses illustrations d'une société qui a perdu ses repères et ses fondements. Mais ces œuvres ne sont pas seulement une réflexion et une

²² Pierre-André Taguieff, *La Foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme*, op. cit., p. 232-33

description de cet état de fait. Elles deviennent en réalité, pour Carter, un moyen d'enrayer ce processus d'individualisation et de désocialisation en mobilisant autour de ses séries un *fandom* avec lequel il crée une intimité assez rare. Au-delà de la « famille professionnelle » dont il s'entoure, comme de nombreux autres créateurs de séries, il se crée une famille ouverte et potentiellement infinie, vers laquelle il multiplie les signes de connivence en utilisant des procédés habituels dans les séries télévisées (et, plus globalement, dans les cultures populaires), mais aussi des dispositifs plus originaux, comme la mise en abyme du processus même de création se fondant sur la mécanique du complot déclinée thématiquement, scripturairement et dans le cadre de la réception. Ainsi Carter non seulement propose, à travers son œuvre, sa vision de la société, mais il s'en sert encore comme d'un moyen pour modifier le constat qu'il a fait. A la fois discours et action, les séries de Carter ne seraient donc pas, comme on l'a souvent dit, l'illustration d'une paranoïa exagérée, mais bien une forme d'engagement personnel, artistique et social, de la part d'un homme rongé par la peur de la solitude.

Séverine Barthes
Université Paris IV-Sorbonne

Article paru dans le numéro 11 (septembre 2009) de la revue Raison publique (Presses Universitaires Paris-Sorbonne).