

Université de Montréal

Une tentatrice redoutable : la télévision chez Jean-Philippe Toussaint et Serge
Joncour

par
Marie-Claude Auger

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Août 2011

© Marie-Claude Auger, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Une tentatrice redoutable : la télévision chez Jean-Philippe Toussaint et Serge
Joncour

présenté par :
Marie-Claude Auger

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
président-rapporteur

Pierre Popovic
directeur de recherche

Michel Pierssens
membre du jury

RÉSUMÉ

Si, depuis son apparition, la télévision suscite de nombreuses réactions de mépris chez les élites cultivées, son emprise sur l'individu et la vie en société est indéniable. La littérature ne pouvait manquer de s'intéresser à la nature et à l'évolution de ce média si discuté avec lequel elle entretient des relations plus complexes qu'il n'y paraît. Cette étude porte sur deux romans qui proposent une représentation très élaborée et singulière du petit écran et de son rôle, *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint et *Que la paix soit avec vous* de Serge Joncour. Chacun d'eux fait l'objet d'un chapitre. En plus de procéder à une critique incisive du média télévisuel, ces fictions mettent en évidence ses liens avec l'imaginaire social contemporain. Toussaint accorde une importance particulière aux bouleversements socioculturels causés par la télévision et montre qu'elle a si bien investi la place de la vie quotidienne que les mondes réel et virtuel risquent désormais constamment de se confondre. Joncour décrit avec soin l'influence qu'elle exerce sur notre perception de la réalité et critique la lecture superficielle du monde qu'elle impose. Cependant qu'elles effectuent ce travail critique, les deux œuvres se rejoignent pour souligner son pouvoir de fascination et la présentent telle une tentatrice redoutable. Parce qu'elle part d'une lecture interne des textes pour les mettre en relation avec la façon dont la télévision, en tant que dispositif sémiotique, c'est-à-dire en tant que machine à produire du sens, informe la réalité humaine, notre étude se situe sur le terrain de la sociocritique des textes.

Mots-clés : littérature française contemporaine; sociocritique; télévision; Jean-Philippe Toussaint (*La Télévision*); Serge Joncour (*Que la paix soit avec vous*).

ABSTRACT

If, since its emergence, television has created numerous reactions of contempt amongst the cultivated elites, its influence on individuals and society is undeniable. Literature could not have passed up on taking an interest in the nature and evolution of this so often discuss media with whom she maintains relations more complex than they appear. This study focuses on two novels that offer an especially elaborate and particular representation of the small screen and its role, *La Télévision* from Jean-Philippe Toussaint and *Que la paix soit avec vous* from Serge Joncour. Each of these is the object of one chapter. Besides offering an insightful criticism of the television media, these works of fiction bring forward its relations with the contemporary social imaginary. Toussaint highly focuses on the sociocultural turnovers caused by television and illustrates that it has so well invested itself in our everyday life that, henceforth, we may constantly confuse the real and virtual worlds. Joncour carefully describes its weight on our perception of reality and criticizes the superficial view of the world it inflicts. However their critical work, both novels connect to underline its power of fascination and present it such a fearsome temptress. Because it begins with an internal reading of the texts to relate them to the way that television, as a semiotic device, meaning as a sense producing machine, informs human reality, our study is positioned on the grounds of the sociocriticism of the texts.

Keywords: Contemporary French literature; sociocriticism; television; Jean-Philippe Toussaint (*La Télévision*); Serge Joncour (*Que la paix soit avec vous*).

TABLE DES MATIÈRES

PAGE DE TITRE.....	i
IDENTIFICATION DU JURY.....	ii
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS ET MOTS-CLÉS.....	iii
RÉSUMÉ EN ANGLAIS ET MOTS-CLÉS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vi
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
PREMIER CHAPITRE	
La société téléphage de Jean-Philippe Toussaint.....	9
La vie banale d'un homme ordinaire.....	10
Entre tentation et réflexion.....	12
Essais de singularisation.....	13
Vivre au rythme du petit écran.....	18
Le sacre de la télévision.....	20
Événements sportifs ou expériences télévisuelles?.....	22
Une compagnie envahissante.....	24
Un simulacre de fraternité.....	28
L'épidémie télévisuelle.....	32
Vous avez dit <i>8^e art</i> ?.....	35
Des mondes évanescents.....	39
En guise de conclusion : résister à la télévision.....	42
DEUXIÈME CHAPITRE	
La domination de l'image dans <i>Que la paix soit avec vous</i> de Serge Joncour.....	47
Une réalité menaçante.....	48
Projection.....	51
Lorsqu'il vente à Bagdad, les immeubles s'écroulent à Paris.....	52
La traversée des fuseaux horaires.....	57
Traumatisme collectif.....	62
« Il n'y a rien de nouveau sous le soleil ».....	65
Désamorcer le sensationnalisme.....	68
La spectacularisation de la guerre.....	71
Écrire le présent.....	75
Participer à l'Histoire.....	77
Synthèse : la perte des espérances.....	79
CONCLUSION.....	82
BIBLIOGRAPHIE.....	88

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- JHT* : Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision*, Paris, Verticales, 2006.
- LA* : Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- QPAV* : Serge Joncour, *Que la paix soit avec vous*, Paris, Flammarion, 2006.
- LT* : Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1997.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, M. Pierre Popovic, qui a cru avec enthousiasme en mon projet. Ses judicieux conseils et sa disponibilité ont été grandement appréciés.

Il m'aurait été impossible de mener à bien ce projet sans le support de mes parents et de mon frère. Leurs encouragements, leur patience et leur écoute indéfectible ont été une véritable béquille lors des moments plus difficiles.

Merci à Mary-Pier et à Roxane qui ont ensoleillé ma période de rédaction!

Enfin, j'aimerais remercier Deborah, une grande amie, pour son support constant.

INTRODUCTION

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle s'élabore un premier imaginaire télévisuel bien avant l'arrivée réelle de la télévision. L'idée d'une invention qui permettrait à l'homme d'accéder au monde extérieur sans se déplacer germe non seulement dans le milieu scientifique, mais aussi dans la sphère littéraire. De nombreux écrivains s'intéressent en effet à l'avenir prometteur d'un tel objet. Dans son roman d'anticipation *Le Vingtième siècle* (1883), Albert Robida imagine le téléphonoscope, un appareil qui permet d'entendre son interlocuteur et de le voir au moyen d'« une simple plaque de cristal, encastrée dans une cloison d'appartement, ou posée comme une glace au-dessus d'une cheminée quelconque¹. » La même année, Didier de Chousy, dans *Ignis*, un roman de science-fiction, élabore un système de surveillance électrique : le télescope, « miroir du lointain, mirage canalisé qui réfléchit le spectacle absent². » Lorsque, dans *La Journée d'un journaliste américain en 2890* (1891), Jules Verne situe l'invention du téléviseur au XXIX^e siècle³, il est loin de se douter qu'une trentaine d'années à peine le séparent de l'appareil en question.

Inventé dans les années 1920 par l'Anglais John Logie Baird, le média se développe peu à peu. En France, il faut toutefois attendre la Deuxième Guerre mondiale pour voir le concept d'émissions télévisées gagner les esprits. De 1943 à 1944, lors de l'occupation de la capitale française, les Allemands émettent à partir du

¹ Albert ROBIDA, *Le Vingtième siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 56, [En ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57466170/f83.image>>, consulté le 12 juillet 2011.

² Didier de CHOUSY, *Ignis*, Paris, Berger-Levrault, 1883, p. 71, [En ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99756j/f79.image>>, consulté le 12 juillet 2011.

³ Jules Verne nomme cette invention le phonotéléphote : « Le téléphone complété par le téléphote, encore une conquête de notre époque. Si, depuis tant d'années, on transmet la parole par des courants électriques, c'est d'hier seulement que l'on peut aussi transmettre l'image. » (Jules VERNE, *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1978 [1891], p. 27-28.)

music-hall le Magic City des émissions de variétés dans le but de distraire leurs soldats hospitalisés à Paris. Après la Libération, Jean Guignebert, alors directeur de la RDF (Radiodiffusion française), décide d'emboîter le pas aux Allemands et d'utiliser les mêmes locaux pour y produire des émissions. Dans les années 1950, le prix élevé des postes incite les régions rurales à créer des « télé-clubs » qui réunissent plusieurs téléspectateurs autour d'une même télévision. Mais au fil du temps, l'intérêt que lui portent les Français est de plus en plus marqué et les téléviseurs deviennent plus accessibles. De leur arrivée dans les magasins à aujourd'hui, le nombre de foyers possédant au moins un poste n'a cessé d'augmenter, passant de 13 % en 1960 à 46 % en 1965 et de 62 % en 1968⁴ à 97,3 % en 2007⁵.

Pendant de nombreuses années, la télévision française est l'objet d'un monopole d'État. En 1970, le président Pompidou adopte la formule « une télévision, une nation » lorsqu'il déclare que « l'ORTF [Office de Radiodiffusion-Télévision française], qu'on le veuille ou non, c'est la voix de la France⁶. » Bien qu'elle soit en principe démocratique et pluraliste, la télévision publique s'attire les foudres de nombreux acteurs et artisans du milieu souvent censurés par le gouvernement⁷ et qui réclament de meilleures conditions de travail. Après plusieurs années de tensions, le gouvernement socialiste de François Mitterrand présente en 1982 une loi qui décrète la fin du monopole dans le domaine audiovisuel, ouvrant ainsi la voie à une privatisation de la télévision, décision destinée à accroître la liberté d'expression dans les médias télévisuel et radiophonique. En 1986, une nouvelle loi affermit cette liberté et « la suppression totale du monopole s'accompagne de l'abandon de la

⁴ Élisabeth CAZENAVE et Caroline ULMANN-MAURIAT, *Presse, radio et télévision en France. De 1631 à nos jours*, Paris, Hachette, 1994, p. 167.

⁵ « Équipement des ménages », dans *Institut national de la statistique et des études économiques*, [En ligne], <http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=T10F062>, consulté le 6 juillet 2011.

⁶ Cité par Élisabeth Cazenave et Caroline Ulmann-Mauriat dans *Presse, radio et télévision en France. De 1631 à nos jours*, *op. cit.*, p. 179.

⁷ Le mécontentement des rédacteurs, des réalisateurs et des producteurs culmine en 1968 alors que de Gaulle leur interdit toute mention de la crise qui sévit en France.

notion de service public⁸. » François Léotard, alors ministre de la Culture et de la Communication, pense que la libéralisation des chaînes fera entrer la France dans l'ère du « mieux-disant culturel ». Il est en effet persuadé que la concurrence incitera les chaînes à augmenter la qualité de leur programmation. Mais le but escompté est loin d'être atteint. Si la mission officielle de la télévision publique correspondait à l'idéal républicain en s'articulant autour des trois objectifs « divertir, éduquer, informer », celle de la télévision privée se base plutôt sur la logique consumériste de la recherche du profit maximal. Élisabeth Cazenave et Caroline Ulmann-Mauriat résumant en ces termes les intentions des chaînes privées :

Il s'agit de séduire le public, de le fidéliser, comme un consommateur. Il est donc nécessaire de connaître et d'analyser les comportements d'audience. Avant de lancer une émission, on réalise une étude de marché. Avec les chaînes privées, le marketing s'est imposé comme outil de gestion. L'objectif étant de créer un comportement de consommation massif des émissions proposées⁹.

Alors que la privatisation devait favoriser la démocratisation de l'information, elle transforme plutôt la télévision en espace de consommation lucratif. Le projet d'un « mieux-disant culturel » s'avère un échec, dont l'intrusion massive de la publicité pour financer les stations n'est qu'un signe parmi d'autres¹⁰. Si la télévision française n'est plus aux mains de l'État, sa libéralisation a engendré « de nouvelles situations de monopoles internationaux [qui] se mettent en place au détriment de cultures nationales. Elles consolident, en l'étendant, le nouveau modèle d'une société dans laquelle l'économisme refoule la culture, tenue pour peu rentable¹¹. »

⁸ Jean-Emmanuel CORTADE, *La télévision française. 1986-1992*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1993, p. 12.

⁹ Élisabeth CAZENAVE et Caroline ULMANN-MAURIAT, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰ La publicité fait son apparition à la télévision française en 1968, mais demeure pendant une dizaine d'années contrôlée par la Régie française de publicité (RFP). La décentralisation des chaînes mènera au fil des ans à une concentration plus importante de publicités.

¹¹ Jean-Jacques LEDOS, *L'âge d'or de la télévision. 1945-1975. Histoire d'une ambition française*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 269.

Afin de survivre dans ce milieu concurrentiel et conserver leur financement, les producteurs et réalisateurs doivent maintenir un audimat élevé. Alors qu'Internet aurait pu nuire à cet objectif en attirant une partie de leur clientèle, de nombreuses émissions de télévision ont su intégrer ce nouveau média à leur contenu : les commentaires provenant des réseaux sociaux ont remplacé les lignes ouvertes et il n'est pas rare de voir un journaliste utiliser une plateforme Web. À leur tour, plusieurs sites profitent de la popularité du petit écran et rendent possible le visionnement d'émissions en ligne. Si Francis Balle affirme avec raison que « la télévision aura été le grand média du XX^e siècle¹² », l'intérêt qui lui est toujours porté l'assure d'un long avenir et prouve que, malgré l'attrait suscité par le cyberspace, le XXI^e siècle n'est pas près de la voir disparaître. Mais pour demeurer au goût du jour, les chaînes télévisées doivent sans cesse se renouveler : création de nouvelles séries et de nouveaux concepts d'émissions, perfectionnement des technologies, modernisation de la facture visuelle, utilisation du numérique qui propose un accès différent aux productions télévisées, telles sont les grandes lignes du paysage. Certaines recettes gagnantes sont continuellement utilisées par les chaînes : production et achat d'émissions de télé-réalité (leur popularité auprès du public étant quasi assurée), sensationnalisme gagnant les émissions d'information, recherche de l'exclusivité, achat d'émissions américaines dont le succès est presque toujours certain, etc.

Devant cette réalité télévisuelle envahie par les intérêts mercantiles, les téléspectateurs voient naître sous leurs yeux des vedettes qui disparaissent presque aussitôt pour céder leur place à de nouvelles célébrités aussi éphémères que celles qu'elles viennent de remplacer. L'omniprésence de la publicité incite à la consommation et l'enchaînement continu d'émissions télévisées – finies les mires qui annoncent la fin de la programmation quotidienne – parvient à garder certains

¹² Ce dernier affirme que « [c]'est après 1945-1950 que la télévision, partout dans le monde, part à la conquête du "grand public". Elle marche sur les brisées de ses illustres devanciers : la presse, le cinéma, la radiodiffusion. Elle leur impose ses lois : pour l'information comme pour le divertissement. En retour, elle leur ouvre, à chacun, une nouvelle carrière. Pour cette raison, la télévision aura été le grand média du XX^e siècle. » (Francis BALLE, *Médias et sociétés*, 12^e édition, Paris, Montchrestien, 2005, p. 85.)

télespectateurs rivés à l'écran pendant de longues heures¹³. Mais alors que de nombreux pays se sont adaptés depuis longtemps à ces aspects culturels et économiques (la première chaîne privée américaine, la NBC, a été créée dans les années 1930, celle de la télévision britannique en 1955¹⁴ et Télé métropole, aujourd'hui TVA, a vu le jour en 1961), ce n'est qu'à partir de 1987, avec la privatisation de TF1, que les téléspectateurs français¹⁵ y sont confrontés.

La prédominance du média télévisuel dans la deuxième moitié du XX^e siècle, mais surtout, ce bouleversement du paysage audiovisuel français dans les années 1980 ont inévitablement transformé le visage de la société française. Le milieu télévisuel, beaucoup plus complexe qu'il y a cinquante ans, pourrait expliquer la fascination de nombreux sociologues, médiologues et philosophes pour le média. En effet, bien qu'il soit bientôt centenaire, il continue de susciter de nombreuses réactions chez les élites cultivées qui n'ont de cesse de le blâmer : en plus de désocialiser, voire d'asocialiser l'homme¹⁶, il le conduirait à la léthargie, abêtirait les foules¹⁷ et provoquerait un appauvrissement de l'image¹⁸, de l'information¹⁹ et de l'imagination.

¹³ Selon Alexandre Callay et Amandine Cassi, la moyenne d'heures passées devant la télévision par les Français était de 3 h 25 par jour en 2009. (« Une consommation TV mondiale qui grimpe encore », dans *SNPTV (Syndicat national de la publicité télévisée)*, [En ligne], <<http://www.snptv.org/plus-tv/chronique.php?id=30>>, consulté le 15 octobre 2010.)

¹⁴ François Garçon, « La première télévision privée d'Europe », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 9, janvier-mars 1986. p. 109.

¹⁵ C'est aussi le cas des téléspectateurs belges qui voient la première chaîne privée apparaître en 1987 (RTL TVI). Il nous semble important de mentionner ce fait puisque Jean-Philippe Toussaint est d'origine belge. Afin d'éviter de nous étendre, nous avons concentré nos propos sur la télévision française tout en sachant que le milieu télévisuel belge partage plusieurs ressemblances avec celle-ci, notamment une transformation relativement récente de la télévision publique.

¹⁶ C'est ce que croient plusieurs critiques dont Jean-Jacques Wunenburger qui affirme que « la télévision développe en nous une sorte de paresse, de négligence, dans la relation à autrui, qui vient de ce que, sur l'écran, on s'adresse à nous sans préalable, sans obligation de retour, ni de posture, ni de réponse. » (Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'homme à l'âge de la télévision*, Paris, PUF, 2000, p. 151.)

¹⁷ Selon Stéphane Breton, la télévision « standardise notre manière de regarder en nous livrant un réel dépourvu de la moindre épaisseur et dans lequel nous ne pouvons nous glisser. » (Stéphane BRETON, *La Télévision*, Paris, Grasset, 2005, p. 98.) De plus, d'après Jean-Jacques Wunenburger, elle « a tendance à promouvoir une culture-spectacle, où l'impératif de visualisation oblige à sacrifier ce qui, en son essence même, est extérieur à l'image, la pensée. » (Jean-Jacques WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 66.)

¹⁸ Stéphane Breton fait la remarque que notre époque « est envahie par les images, mais [qu']à aucun moment de l'histoire leur grammaire n'a été aussi pauvre. » (Stéphane BRETON, *op. cit.*, p. 22.)

La littérature ne pouvait manquer de s'intéresser à la nature et à l'évolution de ce média si discuté avec lequel elle entretient des relations très diverses. Des romanciers tels Jean-Philippe Toussaint, Serge Joncour, Annie Ernaux et Chloé Delaume se sont aussi emparés de ce phénomène de société qu'est la télévision²⁰. Alors que les essais en sciences humaines alimentent les discussions sur cette mal-aimée, le regard porté sur elle par des œuvres de fiction demeure peu étudié. Dans le cadre de cette étude, nous nous intéressons à deux romans qui proposent une représentation singulière du petit écran, soit *La Télévision*²¹ de Jean-Philippe Toussaint et *Que la paix soit avec vous*²² de Serge Joncour.

Publiés respectivement en 1997 et en 2006, ils représentent bien l'impact de la fin des « grands récits de légitimation » (Jean-François Lyotard) sur la littérature, laquelle a vu naître de nombreuses œuvres accordant une importance particulière à la vie quotidienne des personnages et présentant des intrigues dénuées de tout caractère spectaculaire. Mettant en scène un protagoniste loin de correspondre à un héros romanesque classique, les œuvres de Toussaint et de Joncour font partie de cette littérature du quotidien. Le lecteur y suit les narrateurs – qui sont aussi les personnages principaux – alors qu'ils regardent la télévision, se promènent en ville et rencontrent des amis. Peu d'événements ont lieu dans leur vie : le narrateur de *Que la paix soit avec vous* voit bien son immeuble menacé de destruction, mais il demeure indolent; le narrateur de *La Télévision*, quant à lui, s'entête à « ne rien faire²³ ». Leurs journées sont des plus ordinaires, en sorte que la moindre action, rencontre ou réflexion peut être prétexte à la mise en route ou à la relance de la narration. Et

¹⁹ Pierre Bourdieu croit que « l'accès à la télévision a pour contrepartie une formidable censure, une perte d'autonomie liée, entre autres choses, au fait que le sujet est imposé, que les conditions de la communication sont imposées et surtout, que la limitation du temps impose au discours des contraintes telles qu'il est peu probable que quelque chose puisse se dire . » (Pierre BOURDIEU, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'Agir Éditions, 1996, p. 13.)

²⁰ On peut aussi penser à Tonino Benacquista (*Saga*), à Christian Prigent (*Le monde est marrant (vu à la télé)*), à Gilles Martin-Chauffier (*Silence, on ment*), à Christine Angot (*Pourquoi le Brésil?*) et à plusieurs autres romanciers.

²¹ Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1997.

²² Serge JONCOUR, *Que la paix soit avec vous*, Paris, Flammarion, 2006.

²³ Jean-Philippe TOUSSAINT, *op. cit.*, p. 11.

comme rien ne vient bouleverser leur vie plus que cette petite boîte noire, celle-ci devient sous la plume des auteurs un véritable actant diégétique et catalyseur narratif.

Reconnu pour son intérêt envers les petites choses du quotidien, Georges Perec, en introduction au texte *Approches de quoi?*, fait cette remarque : « Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes²⁴. » Peu interpellé par ces faits marquants, il se demande :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?²⁵

Or, ce qui revient chaque jour obsessivement dans la vie des narrateurs de *La Télévision* et de *Que la paix soit avec vous*, c'est la télévision, avec ce qu'elle renferme d'images chocs, de présentateurs vedettes, de manifestations sportives, etc. Jean-Philippe Toussaint et Serge Joncour, en présentant des téléphages, ont décidé de questionner cet objet que tout le monde possède et regarde, souvent plus par accoutumance que par véritable intérêt. Paradoxalement, alors que la télévision donne accès à des événements – on peut penser au Tour de France dans *La Télévision* et à la guerre en Irak dans *Que la paix soit avec vous* –, elle se fond néanmoins parfaitement dans la routine quotidienne et fait des moments importants le « bruit de fond » de la vie courante. Cette réunion en un seul objet de deux caractéristiques opposées : l'habituel et l'événementiel, annonce sa complexité. En étudiant les textes de Toussaint et de Joncour, nous verrons que cet appareil pourtant si familier a un impact considérable sur l'individu et la société : elle modifie les relations à autrui, les croyances, les modes de vie, la perception du réel, de l'espace et du temps.

²⁴ Georges PEREC, « Approches de quoi? », dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

Afin de mettre en évidence la spécificité du regard que les deux auteurs portent sur le petit écran, chaque roman fait l'objet d'un chapitre qui propose d'abord un résumé de l'œuvre en question, puis une analyse de personnage qui lève le voile sur le lien entre le narrateur et son téléviseur. À l'aide de plusieurs ressources méthodologiques empruntées à la narratologie, à l'analyse interdiscursive, aux études intermédiaires, à l'analyse de texte classique, à la rhétorique et à la thématique, nous analysons ensuite les caractéristiques principales de la représentation de la télévision dans chaque œuvre. La mise en évidence de la façon dont les écritures romanesques travaillent cette représentation permet de mesurer la portée de la critique du média effectuée par les romans. Alors que *La Télévision* accorde une importance particulière aux bouleversements socioculturels causés par la télévision, *Que la paix soit avec vous* insiste plutôt sur l'influence qu'elle exerce sur notre perception du monde. Parce qu'elle part d'une lecture interne des textes pour les mettre en relation avec la façon dont la télévision, en tant que dispositif sémiotique, c'est-à-dire en tant que machine à produire du sens, informe la réalité humaine, notre étude se situe sur le terrain de la sociocritique des textes. En conclusion de notre recherche, nous ouvrirons la réflexion en nous penchant sur deux œuvres qui proposent elles aussi une vision singulière et critique du petit écran : *Les Années*²⁶ d'Annie Ernaux et *J'habite dans la télévision*²⁷ de Chloé Delaume. La comparaison amorcée avec les textes de Toussaint et de Joncour permettra d'envisager ce que peut donner la représentation littéraire de la télévision selon un point de vue féminin.

²⁶ Annie ERNAUX, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

²⁷ Chloé DELAUME, *J'habite dans la télévision*, Paris, Verticales, 2006.

CHAPITRE 1

La société téléphage de Jean-Philippe Toussaint

Dans plusieurs romans de Jean-Philippe Toussaint, le lecteur suit un protagoniste qui se « laisse entraîner par le cours des événements²⁸. » Le narrateur de *La Télévision* (1997) ne fait pas exception, ses longues journées se suivent et se ressemblent : il pratique la natation, visite l'appartement des voisins, rencontre à l'occasion son ami John et regarde la télévision. Alors qu'il tente de profiter de l'absence de sa femme et de son jeune fils qui séjournent en Italie pour se consacrer à la rédaction d'un essai, il est sans cesse ramené à l'écran de son téléviseur, objet de tentation suprême. Même s'il laisse croire à ses proches qu'il lui a tourné le dos, il est incapable d'une telle volonté et chaque journée le renvoie à un triste constat d'échec : son projet d'écriture demeure à l'état d'éternelle ébauche et les émissions télévisées l'attirent toujours davantage. En proie à une véritable téléphagie, il est pourtant conscient de la nuisance de la télévision et de ce qu'elle le fait tranquillement sombrer dans une apathie incontrôlable.

Le téléviseur est l'objet par excellence du quotidien et Toussaint l'a bien compris : tous les personnages du roman lui accordent de nombreuses heures, même si aucun d'entre eux n'assume ce plaisir coupable. Le contenu qu'il diffuse est omniprésent : dans les journaux et les conversations, dans la fenêtre du voisin installé confortablement devant son poste et les vitrines des commerces. Si regarder le petit

²⁸ Fieke SCHOOTS, « L'écriture "minimaliste" », dans *Jeunes auteurs de minuit*, Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), Amsterdam, Éditions Rodopi, C.R.I.N., 1994, p. 134.

écran est une activité qui est à première vue banale, il ne faut pas oublier que ce passe-temps a bouleversé le monde, ce que démontre bien le romancier. Alors que rien n'évolue dans la vie du narrateur, la société qu'il présente continue de subir des transformations majeures causées et encouragées par cet appareil que tout le monde possède. Dans ce premier chapitre, nous analyserons la façon dont le roman dépeint les bouleversements socioculturels causés par la télévision. L'impact de cette dernière modifie les frontières entre la sphère privée et l'espace public, touche la construction du personnage et produit des effets identitaires collectifs. Nous verrons aussi quelles sont ses conséquences dans le domaine du sport, de la culture au sens large et de l'information sociopolitique en général.

La vie banale d'un homme ordinaire

Le narrateur de *La Télévision* n'a rien d'extraordinaire et ne se distingue d'aucun personnage. Peu de renseignements sont donnés sur son physique et sa psychologie qui permettraient de le faire sortir du lot. Historien de l'art, père de famille toujours marié et aimant la baignade, telles sont les rares informations semées au cours du roman. Force est de constater qu'il n'a nullement besoin de faire montre de capacités exceptionnelles tant l'intrigue est simple, voire simpliste. Son anonymat – aucun nom ne lui est donné – donne l'impression qu'il n'est qu'un individu parmi des milliers d'autres, à l'égal du visage anonyme d'un passant dans une foule. La publication d'un essai sur la relation entre l'art et le pouvoir aurait pour effet de le différencier de ses semblables et de lui accorder une place privilégiée au sein de la communauté intellectuelle, mais son inachèvement l'en empêche.

À l'image du personnage principal de *La Salle de bain*²⁹, il est « plus à son aise dans l'univers des possibles que dans le monde des réalités³⁰. » En effet, de nombreux aspects de sa vie se situent dans l'attente : son projet d'écriture, la « guérison » de sa téléphagie et le retour de sa famille à Berlin. Cette vie où il échappe en partie à la

²⁹ Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Salle de bain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

³⁰ Olivier BESSARD-BLANQUY, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 174.

réalité lui confère une certaine absence au monde mise en évidence par son manque de personnalité et son apathie. D'un côté, son incapacité à se mettre au travail souligne son inaptitude à occuper pleinement sa profession d'historien et la télévision, lieu du virtuel qui n'a « ni âme, ni mouvement, ni idée » (216), est une échappatoire parfaite pour fuir la responsabilité qu'il a envers la fondation qui lui a octroyé une bourse. De l'autre, l'absence de sa famille le prive de son rôle de mari et de père l'instant d'un été. La période de sa vie dépeinte dans le roman le place donc dans un flou identitaire puisqu'il ne peut assumer pleinement ses rôles social et familial, lesquels contribuent habituellement largement à définir une personne.

Aux mains d'un narrateur sans ambition, la ligne directrice du roman est imprécise. Le récit se contente de suivre ses déplacements et de rapporter ses réflexions. Ténuité de l'intrigue – qui ne viendra jamais – et personnage sans relief sont communs à de nombreux romans publiés aux Éditions de Minuit, ainsi que le note Fieke Schoots :

La motivation des personnages n'est pas plus précisée que celle des événements. Dans un monde dont ils refusent ou ne peuvent comprendre les ressorts, le but des activités des personnages est avant tout la recherche de l'ordre, des règles du jeu, des lois invariables qui régissent leur monde sans logique apparente³¹.

Une semblable incompréhension de la vie empirique est signalée à de nombreuses reprises par les questions que le narrateur soulève et qui renvoient à l'emprise de la télévision sur le commun des mortels. Alors qu'elle bouleverse et modifie de nombreuses façons la vie des téléspectateurs, il croit que l'intérêt que ces derniers lui portent est injustifié :

Une des caractéristiques de la télévision, [...] quand on ne la regarde pas, est de nous faire croire que quelque chose pourrait se passer si on l'allumait, que quelque chose pourrait arriver de plus fort et de plus inattendu que ce qui nous arrive d'ordinaire dans la vie. Mais cette attente est vaine et perpétuellement

³¹ Fieke SCHOOTS, *op. cit.*, p. 135.

déçue évidemment, car il ne se passe jamais rien à la télévision, et le moindre événement de notre vie personnelle nous touche toujours davantage que tous les événements catastrophiques ou heureux dont on peut être témoin à la télévision. (94)

Mais malgré sa perplexité devant les habitudes télévisuelles européennes, il est lui-même asservi au petit écran. Bien qu'il ait décidé de mettre fin à une dépendance qui nuit à la rédaction de son travail, il est obsédé par le poste qui trône dans son salon et constamment ramené à lui. Incapable d'écrire, de parler d'autre chose que de son renoncement, il prend difficilement sa vie en main et s'en remet en définitive toujours à la télévision, car même lorsqu'il ne la regarde pas, c'est elle qui occupe son esprit.

Entre tentation et réflexion

Le narrateur ne peut se soustraire à ce monde gouverné par l'image et prévoit les moments qui lui permettront de se détourner de sa décision. Il ne voit pas pourquoi, « au nom de quel purisme étroit » (129), il ne pourrait pas profiter du téléviseur de ses amis lorsqu'il se trouve chez ceux-ci. De telles transgressions sont rapidement hors de contrôle : une fois chez ses voisins absents, les Drescher, il regarde des émissions sans une once de culpabilité. Le pouvoir exercé sur lui par le média le plonge dans un univers artificiel duquel il ressort léthargique, ce que traduisent des phrases qui attestent un détachement de la réalité :

En attendant, je demeurais tous les soirs pendant des heures immobile devant l'écran, les yeux fixes dans la lueur discontinue des changements de plans, envahi peu à peu par ce flux d'images qui éclairaient mon visage, toutes ces images dirigées aveuglément sur tout le monde en même temps et adressées à personne en particulier, chaque chaîne, dans son canal étroit, n'étant qu'une des mailles du gigantesque tapis d'ondes qui s'abattaient quotidiennement sur le monde. (19)

Olivier Bessard-Banquy voit dans cet « épanouissement phrastique de *La Télévision* » – qui contraste avec la brièveté des phrases contenues dans *La Salle de bain*, *Monsieur* et *L'Appareil-photo* – « un apaisement nouveau, une tranquillité troublante,

qui est peut-être celle de l'homme mûr, ou de l'homme endormi³². » Les deux hypothèses se valent. En effet, le passage qui vient d'être cité dépeint un homme engourdi, comme endormi par les images qui défilent devant ses yeux, ce qui est corroboré par la longueur de phrases dont l'alanguissement témoigne d'une grande lassitude. À l'inverse, certains passages du roman montrent que cette syntaxe peut aussi servir à présenter un homme réfléchi et en contrôle. Les longues phrases permettent alors de suivre la progression de sa réflexion :

La télévision est déraisonnablement formelle, voilà ce que je me disais à présent sur le lit des Drescher, qui semble couler en permanence au rythme même du temps, dont elle semble contrefaire le passage dans une grossière parodie de son cours, où aucun instant ne dure et où tout finit par disparaître à jamais dans la durée, au point que l'on peut parfois se demander où vont toutes ces images une fois qu'elles ont été émises et que personne ne les a regardées, ni retenues, ni arrêtées, à peine vues, survolées un instant du regard. (132)

S'il est souvent assujéti à l'image télévisuelle, de tels commentaires prouvent qu'il est aussi capable de faire preuve de discernement et de prendre une distance par rapport à la télévision, ce que nous verrons plus en détail vers la fin de ce chapitre. Elle le captive tant qu'elle passe d'un objet de fascination à un objet d'étude puisque plusieurs passages empruntent au genre essayistique et en font une critique. Le titre du roman laisse d'ailleurs présager ce côté réflexif et rappelle d'autres essais nantis du même titre comme ceux de Stéphane Breton³³ et de Guy Lochard³⁴.

Essais de singularisation

Le petit écran n'a pas toujours été un passe-temps contre lequel devait lutter le narrateur. Au début du roman, seul dans son appartement de Berlin, il pallie à son isolement en regardant « comme tout le monde la retransmission de la dernière étape

³² Olivier BESSARD-BANQUY, *op. cit.*, p. 201.

³³ Stéphane BRETON, *La Télévision*, Paris, Hachette, 2005.

³⁴ Guy LOCHARD (dir.), *La Télévision*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les essentiels d'Hermès », 2009.

du Tour de France » (7). Véritable phénomène télévisuel, le Tour rassemble annuellement des millions de téléspectateurs, ce que traduit l'hyperbole « tout le monde ». Le nombre considérable de personnes qui le regardent au même moment fait naître une véritable communauté virtuelle. Ses membres partagent les mêmes références sportives (les athlètes, leur rang, leur performance) et télévisuelles (ils voient les mêmes plans, écoutent les mêmes commentaires). Un exemple éloquent de telles « rencontres télévisuelles³⁵ » repose justement sur « les grands événements sportifs diffusés en direct dans le monde entier³⁶. » De même, les journaux télévisés et les séries cultes, retransmis sur un vaste territoire, sont des émissions qui mobilisent une bonne partie de la population. Comme l'affirme Alain-Philippe Durand dans une étude sur *La Télévision*, « le réseau télévisuel est une communauté qui rapproche les individus en leur donnant régulièrement, en plus des programmes habituels, l'occasion de toujours se retrouver par l'intermédiaire de l'écran³⁷. »

Mais même si, au début du roman, le narrateur fait « comme tout le monde » (7) en regardant le Tour de France, il n'envisage pas d'un bon œil cette communauté et refuse de faire partie de ce regroupement de milliers, voire de millions de personnes qui occupent pareillement leur soirée. De fait, les appartements du quartier éclairés par la lumière des téléviseurs lui rappellent des « milliers de flashes d'appareils-photos qui se déclenchent à l'unisson dans les stades » et il en ressent une « impression pénible de multitude et d'uniformité » (38). Il se désole devant cette réalité, tout en sachant en faire partie. Émilie Brière, dans une étude sur la représentation de la vie quotidienne en littérature contemporaine, note que « l'impression de similitude des expériences vécues quotidiennement crée des identités collectives au sein desquelles l'individu peine à se constituer en sujet³⁸. » Dans cet ordre d'idées, la banalité de sa vie le différencie difficilement de son

³⁵ Expression utilisée par Alain-Philippe Durand dans « La Mondovision », *The French Review*, vol. 76, n° 3, Février 2003, p. 541.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Émilie BRIÈRE, « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère? », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, 2007, paragr. du résumé, [En ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document78#>>, consulté le 21 décembre 2010.

entourage et la télévision n'est d'aucune aide dans la formation de sa personnalité puisqu'elle le rend apathique et semblable à ceux et celles qui passent leurs soirées attelés à leur téléviseur.

En refusant de faire ce qui est « contraint » ou « guidé par l'habitude » (11), il décide de tourner le dos à ce mode de vie commun. En quête de liberté, il ne peut se résoudre à effectuer un travail par pur intérêt financier ou à faire de l'écoute de la télévision une activité routinière comme ces millions d'autres personnes. Ce malaise à l'idée d'être comme tout le monde le pousse à se singulariser volontairement aux yeux de son entourage en quittant la communauté des téléphiles. Puisque seulement « trois pour cent de l'ensemble de la population européenne [est] absolument réfractaire » (105) au petit écran, cesser de le regarder est une excellente façon de se distinguer. Dès l'incipit, il annonce trois fois plutôt qu'une cette décision :

J'ai arrêté de regarder la télévision. J'ai arrêté d'un coup, définitivement, plus une émission, pas même le sport. J'ai arrêté il y a un peu plus de six mois, fin juillet, juste après la fin du Tour de France. [...] Je revois très bien le geste que j'ai accompli alors, un geste très simple, très souple, mille fois répété, mon bras qui s'allonge et qui appuie sur le bouton, l'image qui implose et disparaît de l'écran. C'était fini, je n'ai plus jamais regardé la télévision. (7)

La répétition du verbe *arrêter* et l'adverbe « définitivement » provoquent un effet de martèlement qui souligne son obsession envers son arrêt. Ce sacrifice, comme le souligne Warren Motte, est « *one of the most radical gestures of renunciation one can make in our culture*³⁹. » Le narrateur est de cet avis et c'est pourquoi, lorsqu'il informe John de sa renonciation à tout visionnement d'émission, il adopte un comportement solennel qui témoigne de la gravité de sa décision. Tout d'abord, il « repos[e] la bouteille sur la table » (116) et réclame ainsi toute l'attention. Ensuite, il ne *dit* pas à John avoir arrêté de regarder la télévision, mais il le lui « annonc[e] » (116). Comme ce verbe signifie *rendre public*, il a pour effet d'officialiser sa

³⁹ Warren MOTTE, « TV Guide », *Neophilologus*, vol. 83, n° 4, octobre 1999, p. 529, [En ligne], <<http://www.springerlink.com/content/t1m2060434661522/>>, consulté le 21 octobre 2010.

résolution. En la partageant avec son ami et son épouse, il s'attend à une forte réaction de leur part, mais cette attente est chaque fois déçue puisqu'eux aussi regardent très peu le petit écran. Alors qu'il croyait se marginaliser à leurs yeux, sa décision ne suscite aucun effet. Deux raisons expliquent leur indifférence et, du même coup, son échec de singularisation : comme elle est en vacances en Italie, sa femme n'occupe pas son temps de la même façon qu'à Berlin, c'est pourquoi elle peut à son tour affirmer ne pas regarder la télévision (ce qu'elle fait dès le premier soir de son retour en Allemagne); John, ne possédant pas de téléviseur, est lui-même un marginal et ne peut s'étonner de la décision de son ami puisqu'elle lui paraît anodine et de bon ton. Désappointé par leur absence de réaction, le narrateur doute de la véracité de leur parole :

Chaque fois que j'avais annoncé aujourd'hui à quelqu'un que j'avais arrêté de regarder la télévision, que ce soit à Delon cet après-midi, ou à John maintenant, il me disait que lui non plus il ne la regardait pas. Ou peu, ou plus. Personne ne la regardait, dans le fond, la télévision (à part moi, bien entendu). (117)

À première vue impassible devant ce peu d'intérêt pour le média télévisuel, il est trahi par son ton ironique, lequel met en évidence le dépit que soulève chez lui leur hypocrisie. Il se moque de la honte attachée à la télémanie et singe la moue que feraient les téléspectateurs avarés de commentaires sur le petit écran : l'allitération en « p » de l'avant-dernière phrase graphique (« Ou peu, ou plus. ») imite la nonchalance d'une personne (désirant sembler) indifférente. Il n'est pas dupe et sait bien que même si aucun n'affirme franchement regarder la télévision, tout le monde le fait. Parce que cette dénégation est très courante dans la vie réelle, le lecteur est invité à entrer dans son jeu d'homme faussement naïf lorsqu'il ajoute ce commentaire entre parenthèses : « à part moi, bien entendu ». Lui-même témoin de l'emprise du média, le lecteur perçoit le clin d'œil du narrateur et est invité à quelque manière de complicité.

En outre, il sait que ses proches mentent puisque les personnes qui ne regardent pas la télévision sont mises au ban de la société, ce qui n'est pas le cas de Delon et de

John qui évoluent sans problème dans le monde. Lorsqu'il présente les statistiques sur les Européens n'ayant pas de téléviseur, il remarque en effet que son « échantillon [est] essentiellement composé de clochards, de sans-abri, de délinquants, de prisonniers, de grabataires et d'aliénés. Car telle sembl[e] bien être la caractéristique principale de la catégorie statistique des foyers sans téléviseur : d'être non pas tant sans téléviseur que sans foyer » (105). Il est à noter que, vu leur statut social marginal, l'absence de téléviseur n'est jamais un choix pour ceux qui n'ont pas de poste alors que pour le narrateur et John, il s'agit d'une décision réfléchie quasiment de nature philosophique ou politique. La télévision redéfinit ainsi les caractéristiques de la normalité puisque, dans le monde tel qu'il va, toute personne ayant un mode de vie « normal » doit en posséder une. Toutefois, John Dory non plus ne parvient jamais totalement à tourner le dos à la société télévisuelle puisqu'il emprunte un téléviseur quand bon lui semble et regarde ses émissions chez le docteur Joachim von M.

Le renoncement au petit écran du narrateur aurait pu le distinguer des autres personnages, mais il s'avère un échec puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, il le regarde à de nombreuses reprises tout au long du récit. La description de ses journées met d'ailleurs en évidence le caractère mensonger de l'incipit : alors qu'il affirme au début du roman lui avoir tourné le dos vers la fin du mois de juillet, il mentionne quelques pages plus loin avoir cessé de le regarder un certain « jour du début du mois de juillet » (28). Le lien qui l'unit à la télévision est trop puissant pour pouvoir y renoncer aussi facilement. En témoigne le parallélisme de la séquence « mon bras qui s'allonge et qui appuie sur le bouton, l'image qui implose et disparaît de l'écran » (7) qui les montre en fusion, lui et son objet fétiche, et évoque une sorte de fin du monde dès que le téléviseur s'éteint et le laisse seul dans son salon. Qui plus est, le roman se clôt sur une scène où on le retrouve aux côtés de sa femme regardant un débat télévisé. Dorénavant entouré par sa famille de retour à Berlin, il fait « face

au danger de se retrouver marginalisé au sein de sa propre famille⁴⁰ » s'il maintient sa décision. Il n'a d'autres choix que de se joindre à eux lors de la diffusion de certaines émissions. Si ce moment est loin d'être désagréable – en font foi les « sourires amusés et complices » (221) qu'il échange avec Delon – il confirme tout de même que la télévision s'impose comme un élément incontournable pour éviter la marginalisation. Elle est un dénominateur commun qui permet de juger de l'intégration d'un individu au sein de sa famille – se joint-il à elle devant le téléviseur? – et de la société – possède-t-il, comme tout le monde, un poste grâce auquel il peut regarder les mêmes émissions et événements que les autres? Le détachement complet dont le narrateur fait preuve lorsqu'il regarde le Tour de France laisse clairement entendre qu'il regarde la compétition cycliste parce que « tout le monde » (7) le fait et non parce qu'il en ressent véritablement l'envie.

Vivre au rythme du petit écran

Comme nous venons de le voir, la tentative de singularisation du narrateur est un échec et la communauté télévisuelle, devant ce constat, semble plus que jamais avoir une force d'attraction hors du commun. Que ce soit en arrivant du travail, après le repas ou en soirée, le petit écran s'est immiscé dans la routine de chaque individu qui voit dans le journal télévisé, une série « culte » ou tout autre émission récurrente des lieux familiers et rassurants. Si cette force d'attraction n'a *a priori* rien d'amoureuse comme l'exige habituellement l'expression, elle n'en est pas moins liée à une expérience personnelle au cours de laquelle le téléspectateur a développé un lien de reconnaissance et de désir latent à l'endroit des icônes télévisuelles. Il s'inquiète du sort réservé à son personnage de feuilleton préféré, se demande ce que pensera tel animateur du nouveau gouvernement et quel film il faudrait aller voir selon son chroniqueur culturel favori. Les noms des personnages et vedettes télévisuels se glissent dans les conversations au même titre que ceux des membres de la famille et collègues de bureau. Les conversations tournent autour de références

⁴⁰ Alain-Philippe DURAND, *op. cit.*, p. 541.

télévisuelles communes, ce qui fait dire au narrateur que le petit écran est le « support même de la conversation, sa matière unique et viscérale » (205). Ces deux derniers adjectifs montrent clairement que l'écoute de la télévision est une action instinctive profondément ancrée dans la population, comme le sont les mœurs. Liée à la sphère privée – le visionnement d'émissions se faisant habituellement dans le confort du foyer –, elle intègre donc aussi le domaine public : ce qui s'y passe alimente les discussions des téléspectateurs et détermine leur gestion du temps. En effet, longtemps organisé par le travail, le temps social est dorénavant aussi découpé par les programmations télévisuelles. Dans *La Télévision*, plusieurs vivent au rythme des grands événements sportifs et des émissions. L'horaire télévisuel est si bien structuré que le narrateur n'a aucunement besoin d'allumer son téléviseur pour savoir ce qui est présenté sur les ondes. Alors que le travail demeure une référence instable – tous ne commencent pas leur journée à la même heure et certains sont sans emploi –, les chaînes de télévision lui proposent un horaire difficilement bouleversable sur des périodes plus ou moins longues. Le journal télévisé en est un bon exemple puisqu'il présente les informations à heure fixe, notamment à vingt heures. Ce n'est pas un hasard si c'est à ce moment qu'il fait preuve de résistance :

Aux environs de vingt heures, comme j'étais toujours dans le salon, j'eus envie d'allumer la télévision pour regarder les informations [...] Assis dans le canapé, les jambes croisées, je me demandais combien nous pouvions être à ne pas regarder la télévision en ce moment... (104)

Le passage de la première personne du singulier à son équivalent pluriel souligne le caractère collectif du petit écran et la question que se pose le narrateur montre qu'il connaît le panurgisme médiatique et ses heures de pointe. À ce moment du récit, il refuse d'adhérer à la communauté télévisuelle. Sa posture corporelle est éloquente : jambes croisées, il crée une barrière physique entre le téléviseur et lui et, de ce fait, se ferme aux autres téléspectateurs. Cependant, la tentation est si forte qu'il se tourne vers une communauté composée de réfractaires : sachant qu'ils sont plusieurs à ne pas vivre au rythme de la télévision, il assumerait mieux son nouveau mode de vie.

Le sacre de la télévision

Comparativement à la télévision, la religion organise depuis des lustres le temps des hommes. Les prières, les fêtes religieuses, les messes et les sacrements sont autant de repères temporels qui permettent le découpage des journées, des semaines et des années. Si certaines traditions religieuses sont appelées à disparaître, le petit écran a néanmoins permis de moderniser les rassemblements religieux qui se font dorénavant devant le téléviseur, lequel reproduit à l'écran par le moyen d'une synecdoque une réunion filmée « en direct ». À l'image des villes multiculturelles où s'élèvent divers monuments religieux, le média télévisuel permet la pratique de nombreux cultes par l'intermédiaire d'émissions spécialisées. Les catholiques peuvent par exemple suivre de leur salon la messe dominicale télédiffusée. Alors qu'il se trouve chez Ursula Schweinfurth, une étudiante de John, le narrateur entrevoit cette messe cathodique, regardée dans « l'immeuble d'en face » (168).

Mais la télévision n'a pas besoin de présenter des émissions à caractère religieux pour entretenir un lien avec le divin. En effet, elle-même est devenue un objet de dévotion pour maints téléspectateurs. Telle une nouvelle bonne parole, les propos qui y sont entendus sont repris en d'autres termes, interprétés, critiqués et se propagent à une vitesse impressionnante. Comme toute religion, elle a des effets de croyance – si on le dit à la télévision, c'est donc vrai – et fabrique des objets de fascination : les célébrités filmées par les paparazzis captivent, tout comme certaines séries télévisées. Dans un monde occidental de moins en moins assujetti à la religion, le lien qui unit paradoxalement le téléspectateur à ce média est culturel. L'attitude des Schweinfurth l'illustre bien : pendant de longues minutes, John et le narrateur sont confrontés à la froideur des parents d'Ursula qui « relèv[ent] à peine les yeux » (163) pour les saluer, tellement ils sont captivés par les images diffusées. Puis John, envoûté à son tour, pénètre dans le salon « [s]ans perdre l'écran des yeux » (164). La force d'attraction du petit écran est si grande qu'elle paraît transcendante, faisant oublier tout ce qui se trouve à ses côtés. Faisant fi quelques secondes de ce qu'il est

ici question de télévision, le lecteur pourrait croire que les occupants de la maison sont témoins d'une apparition de laquelle ils ne parviennent à détacher leur regard.

L'attention qui lui est portée est si grande que les salons européens, comme celui des Schweinfurth, semblent se transformer en lieu de culte. Le comportement de madame Schweinfurth, qui « relèv[e] posément la tête vers le téléviseur » (166) après avoir servi ses invités, ressemble d'ailleurs à celui d'une fidèle qui s'en remet calmement à une puissance divine. Habituellement considérée comme une pièce idéale pour accueillir des invités, la salle de séjour n'a rien de chaleureux et rappelle plutôt l'austérité de certaines églises : elle est baignée dans la « pénombre d'un jour sale » (163) et traversée d'une « raie de lumière blanchâtre » (163). Comme dans plusieurs lieux sacrés où la lecture des textes religieux se fait dans un silence solennel, tous ceux qui se trouvent dans le salon se taisent pour laisser place à la parole télévisuelle. Le narrateur y entre « discrètement, sans faire de bruit, comme on entre dans une chapelle pendant l'office » (164). Les précautions qu'il prend lorsqu'il pénètre dans cette pièce la rapprochent d'un lieu où la télévision a remplacé le guide spirituel et est devenue la nouvelle autorité religieuse.

En plus du comportement des occupants, l'emploi de certains termes la transporte dans la sphère religieuse. Embêtés par la situation gênante dans laquelle ils se trouvent, les deux amis « [se] réfugi[ent] dans la contemplation moins périlleuse de l'écran du téléviseur » (166). Si, au sens laïc, le substantif « contemplation » signifie simplement *observer*, le terme prend un tout autre sens dans la religion puisque cette action favorise le rapprochement du fidèle avec son dieu. De plus, après s'être attardé aux seins d'Ursula qui vient d'apparaître dans le salon, le narrateur, « ne sachant plus que faire de [s]on regard [...] se rem[et] à regarder la télévision (par pénitence) » (170). L'usage ludique du mot « pénitence » dit bien que le média peut absoudre des péchés. Ce commentaire entre parenthèses signale au lecteur que la comparaison du petit écran avec la religion n'est pas anodine. À la lumière de cette analogie insistante, le substantif « sacré » repris de la bouche de John pour désigner le

téléviseur de l'un de ses amis⁴¹ est à comprendre dans son sens le plus littéral : la télévision est un objet de dévotion qui donne sur un monde à la fois fascinant et inaccessible. L'auteur dépeint ainsi la domination de la transcendance sur l'immanence, car les personnages, plutôt que de faire face à ce qui les entoure, préfèrent se tourner vers un appareil qui présente un monde évanescent. Alors qu'ils devraient s'intéresser à leurs invités, les Schweinfurth accordent plus d'attention aux cheminots qui apparaissent dans un documentaire, des êtres pourtant loin de leur réalité. Comme eux, la communauté de téléspectateurs se tourne vers la télévision qui, telle une religion, est la seule clé pour accéder à une réalité qu'elle donne pour tangible et certaine alors qu'elle n'est que factice et construite.

Événements sportifs ou expériences télévisuelles?

L'avènement de la télévision et le développement des techniques filmiques ont changé le visage des manifestations sportives. Le roman de Toussaint illustre de façon notable cette transformation puisque tous les événements sportifs auxquels le narrateur assiste sont télévisés. Pas une seule fois, il ne se déplace pour assister à un match ou à une épreuve sportive. Dans les premières pages du roman, il raconte avoir « suivi de bout en bout le déroulement des internationaux de France de tennis à la télévision » (9-10) et, plus loin, il explique que « si devait avoir lieu quelque grand événement sportif, rare et de dimension exceptionnelle » comme les Jeux olympiques, il « voyait mal pourquoi, au nom de [...] quel purisme étroit, intransigeant et abstrait, [il allait se] priver de ces dix malheureuses secondes de retransmission » (129-130). Amateur de sport, les seules émissions qu'il se permet d'abord de regarder portent sur des événements sportifs. Or, comme le constate Alain-Philippe Durand :

On note ici que pour le narrateur, les Jeux Olympiques sont non seulement un événement rare et exceptionnel mais surtout un événement que l'on regarde à la

⁴¹ Cf. « C'était sacré, leur téléviseur, et, chaque fois qu'il s'en faisait prêter un, m'expliquait-il en souriant, il avait remarqué l'angoisse des propriétaires au moment où il s'apprêtait à partir avec le poste... » (LT, 117)

télévision en même temps que quelques autres milliards de téléspectateurs partout dans le monde. Le narrateur n'envisage pas une seule seconde les Jeux Olympiques comme un événement sportif de plein air se déroulant dans un stade, dans lequel il pourrait très bien se rendre s'il le désirait⁴².

Si l'auteur en conclut que *La Télévision* présente une « organisation spatiale globale dominée par l'électronique⁴³ », il faut ajouter que le média télévisuel a dépouillé le sport de toute dimension sensible (même la vue est affectée par la médiatisation de l'écran et guidée par un choix d'angles qui n'est pas celui du téléspectateur), en plus d'isoler les amateurs dans leur demeure. Télédiffusées, les compétitions sportives prennent une dimension qui s'éloigne du moment de réjouissance qu'elles sont présumées être : la foule, le bruit, la rencontre d'inconnus, la nourriture grasse des kiosques de restauration rapide, la vue en direct des prouesses, de la souffrance, des corps et de l'adresse physique des athlètes, tout cela disparaît ou est singulièrement réduit.

Inévitablement, un décalage s'impose entre les deux espaces qui sont en jeu : le lieu où se déroule la compétition et le salon du narrateur. Le passage où il regarde le Tour de France en est un excellent exemple. Dans l'incipit, il affirme avoir suivi « tranquillement, l'étape des Champs-Élysées, qui s'est terminée par un sprint massif remporté par l'Ouzbèque Abdoujaparov, puis [s'être] levé et [avoir] éteint le téléviseur » (7). S'il est en harmonie avec la communauté télévisuelle qui regarde aussi le Tour, il ne l'est pas avec l'épreuve sportive qui ne soulève chez lui aucune passion, aucune frénésie comme en connaît une foule assistant à un tel événement. Il suit l'épreuve calmement, alors qu'il s'agit pourtant d'une étape spectaculaire où l'enthousiasme est à son comble et où les amateurs de cyclisme s'entassent au fil d'arrivée pour encourager et féliciter les athlètes. L'antithèse qui oppose son impassibilité à l'effervescence du moment ainsi que l'adverbe « puis » qui relie ces deux ambiances opposées soulignent à quel point il s'est éloigné de la réalité de l'épreuve et l'a transformée en un événement atone, devenu étrangement lisse. De

⁴² Alain-Philippe DURAND, *op. cit.*, p. 541.

⁴³ *Ibid.*, p. 542.

surcroît, une fois la compétition terminée, il ferme tout simplement son téléviseur, délaissant les festivités entourant la manifestation sportive.

Cet épisode est suffisamment dense pour qu'on ne puisse faire abstraction de la symbolique du Tour. Surnommée la « Grande Boucle » et se déroulant annuellement, l'épreuve redouble le caractère cyclique du roman qui se termine là où il débute : avec le narrateur qui regarde la télévision. Mais la boucle n'a dès lors plus rien de grand et les clichés des commentateurs sont à ce point redondants que toutes les étapes se confondent les unes avec les autres. Elles ne « transmettent » jamais que l'éternel retour du même, non pas des épreuves dotées d'une singularité à part entière. Les manifestations sportives traversent ainsi la mince ligne qui sépare le virtuel de la réalité et le narrateur se maintient dans cet univers de l'impalpable et du simulacre. À partir du moment où il regarde un match télédiffusé, sa relation avec l'univers du sport est en fait une relation avec l'univers télévisuel qui présente la partie. Car ce qu'il retient du match de handball féminin qu'il suit à la télévision n'est pas la qualité du jeu, mais une vague image de l'« une de ces joueuses nues sous son maillot » (134) que lui permet d'imaginer le plan rapproché d'une caméra. Et le souvenir qu'il conserve du Tour de France alors qu'il était enfant n'est pas celui de cyclistes prestigieux, mais bien « l'image fixe et poignante d'une de ces mires avant-courrières d'autrefois, qui annonçaient [...] le début imminent de la retransmission de l'étape » (131).

Une compagne envahissante

L'achat d'un second téléviseur à la fin du roman n'est pas si surprenant. En effet, dès qu'il annonce avoir renoncé à la télévision, elle prend paradoxalement une importance démesurée dans sa vie. Si, comme nous l'avons vu, il se tourne vers elle pour éviter d'être exclu de la dynamique familiale, elle est paradoxalement une menace pour son couple. Rapidement dans le récit, l'objet prend les allures d'une maîtresse attirante et dangereuse. Telle une nouvelle flamme, elle est une source de distraction qui l'empêche de se concentrer et de mener à bien son projet d'écriture. La

description ludique du narrateur qui tente de lui résister souligne une attirance bien particulière envers son poste :

Ce soir-là, après le dîner, je m'étais rendu dans le salon et je m'étais allongé dans le canapé avec mon journal, bien décidé à ne pas allumer la télévision. Le téléviseur était éteint en face de moi, et je lisais tranquillement le journal dans la douce pénombre de la pièce, isolé dans le petit îlot de clarté oblique de la lampe de lecture halogène que j'avais allumée à côté de moi (la chaude lumière dorée de la lampe tombait sur mon crâne avec exactitude et auréolait ma calvitie d'une sorte de duvet de caneton du meilleur effet). Ce n'était évidemment pas pour me mortifier inutilement que je m'étais assis juste en face du téléviseur éteint, mais je tenais à éprouver mes capacités de résistance en présence même de l'objet de la tentation, de manière à pouvoir allumer la télévision à tout instant si ma volonté venait à faire défaut. (28-29)

L'indication temporelle « ce soir-là » laisse croire qu'un événement surviendra puisque l'utilisation du déterminant démonstratif « ce » et de l'adverbe « là » particularise le soir en question. Le syntagme par lequel commence le passage cité crée un suspense, d'autant plus qu'il est suivi d'un second indicateur temporel, « après le dîner », qui maintient le lecteur dans l'expectative. Mais comme toujours chez Toussaint, les attentes sont déçues : il ne se passe rien de plus à cet instant qu'à n'importe quel autre moment du récit. Malgré tout, une tension dramatique est établie, laquelle sème le doute sur la capacité du narrateur à résister à son poste. Dans une telle ambiance, le geste anodin qui consiste à faire fonctionner le téléviseur prend une ampleur disproportionnée. Cette démesure fait partie des procédés humoristiques qui permettent une mise à distance du sujet traité. Parmi ces procédés, nous retrouvons aussi cette métaphore filée du téléviseur qui prend les traits d'une maîtresse et qui, comme « les comparaisons et les métaphores des romans "minimalistes" », présente une « vision originelle et humoristique du monde⁴⁴. » Ce côté ludique du roman rappelle qu'il ne s'agit après tout que de télévision et qu'il demeure important de ne pas sombrer dans une dramatisation si forte de la téléphagie du narrateur qu'elle rendrait toute désaliénation impossible.

⁴⁴ Fieke SCHOOTS, *op. cit.*, p. 132.

Les éléments mis en place sous-entendent néanmoins que s'incliner devant ce média de masse équivaut à commettre une infidélité. D'abord, le narrateur tente tant bien que mal de ne pas « allumer » le téléviseur. Considéré dans son sens littéral, le verbe n'a rien de provocant, mais dans le langage familier souvent emprunté par Toussaint, l'action est à comprendre de façon plus charnelle, dans le sens d'aguicher, de séduire. Ensuite, le climat de la salle de séjour est des plus romantiques : la pièce baigne dans une « douce pénombre », la lampe projette une « chaude lumière dorée » et le narrateur est étendu sur son canapé. Cependant, cette atmosphère feutrée est rapidement contrecarrée par un commentaire amusé qui parodie le roman sentimental et décrit l'effet de la lumière sur son crâne qui fait ressortir un « duvet de caneton du meilleur effet » (29). Pour leur part, les détails précis sur l'éclairage et sa position, alors qu'il se trouve « isolé dans le petit îlot de clarté oblique de la lampe de lecture », sont de même nature que ceux exigés dans un cadrage télévisuel. Il réussit ainsi à retrouver une partie de l'univers télévisuel perdu et à pallier l'absence d'émissions de télévision.

Le mélange des tons sérieux et léger, appuyé par le contexte à la fois romantique et loufoque, est un autre aspect qui confère au récit un caractère ludique et engage un jeu avec les conventions qui maintient la relation de connivence avec le lecteur : Toussaint l'avertit de la légèreté de ses paroles et montre ouvertement les plaisirs de l'écriture. Sous ces airs amusés, le téléviseur s'apparente à un fruit défendu et, de ce fait, sa proscription le rend plus attrayant. Ce phénomène d'attraction-répulsion n'est pas différent de celui retrouvé dans certaines relations extraconjugales où la transgression augmente le caractère excitant de l'aventure. Il faut aussi questionner l'emploi du substantif « décent » de la phrase qui suit. Celui-ci met l'accent sur les connotations sexuelles qui se dégagent du moment d'intimité entre le narrateur et son téléviseur :

Autant, d'ordinaire, il m'arrivait souvent de ne pas regarder la télévision le soir quand je restais tout seul à la maison, et de faire autre chose très simplement, lire ou écouter de la musique, par exemple, pour rester décent, autant ce soir-là la télévision avait pris une importance démesurée pour moi du simple fait que

j'avais pris la décision d'arrêter de la regarder, et, quoiqu'il m'en coûtât, je devais bien avouer qu'elle occupait à présent toutes mes pensées. Mais je faisais semblant de rien. (29)

Plutôt que de regarder ses émissions, il se met à lire et à écouter de la musique, mais laisse toutefois entendre bien plus en se freinant lui-même dans les passe-temps qu'il cite et en expliquant cette retenue par le complément « pour rester décent ». Bien que le syntagme taise ce qu'il n'ose dire, cette litote a pour effet de mettre en exergue la grivoiserie de l'énoncé. L'érotisation du média substitue donc une maîtresse-télévision à l'objet-télévision, ce qui donne un relief très particulier quand il la désigne par le simple pronom personnel « elle ».

L'analogie avec une maîtresse se confirme lorsqu'il « avou[e] » que le téléviseur « occup[e] à présent toutes [ses] pensées » (29). Le choix du verbe *avouer* atteste qu'il s'apprête à admettre ses torts : il se sait coupable de quelque chose. Uniquement tournées vers le petit écran, ses réflexions se rattachent rarement à son épouse, d'où ce sentiment de culpabilité. Lors d'une discussion téléphonique avec Delon, il se demande s'il doit lui « annoncer » qu'il a « arrêté de regarder la télévision, au risque de lui [faire part d'] une résolution [qu'il n'est] pas encore sûr de pouvoir [...] tenir » (91). Son ton exagérément grave et ses doutes prouvent qu'il est encore et toujours question d'une tentation latente qui pourrait le faire céder à tout moment. Même une prostituée au « corps svelte, blond et athlétique, dans un luxe d'ornements érotiques » (119) rencontrée sur la rue ne parvient pas à rivaliser avec elle. Le narrateur lance d'ailleurs le lecteur sur une fausse piste lorsqu'il affirme après avoir rejeté les avances de cette « amazone en guêpière » (119) :

J'attendais toujours vainement mon taxi dans la Kurfürstenstrasse, et je songeais maintenant un peu tristement à cette fille qui venait de s'éloigner, à ce qu'elle allait faire ce soir et à ce qu'elle avait fait aujourd'hui. Car que font les putes entre les passes – si ce n'est regarder la télé? (121-122)

Qu'il envie en quelque sorte le sort de la prostituée, « libre » de regarder la télévision tandis qu'elle attend le client, suggère que la télévision le transforme lui-même, pour son propre usage à elle, en prostitué.

En l’extirpant de sa fonction d’objet et en lui donnant des propriétés quasi humaines, il fait d’elle un personnage à part entière qui, dans le récit, devient un opposant à sa quête, laquelle vise à écrire un livre. Notons que cette anthropomorphisation passe non pas par la description, mais par les émotions puissantes qu’elle provoque. En plus d’incarner une nouvelle religion, elle se substitue à un être humain en provoquant chez le narrateur des sentiments et des désirs qui s’apparentent à ceux ressentis pour une femme aimée. En jouant ainsi sur les niveaux conceptuel et affectif, son pouvoir est décuplé : elle fait non seulement naître de nouvelles croyances et un insistant *fascinus*, mais modifie aussi la dynamique de couple. Mobilisant toute l’attention du narrateur, elle va jusqu’à transformer sa chambre – une pièce étroitement liée à l’intimité – en lieu de divertissement ouvert à la sphère publique. Lors de la scène finale, assis sur son lit aux côtés de sa femme, il regarde son voisin Uwe qui participe à un débat télévisé. Plus qu’un simple voisin, ce dernier semble s’immiscer dans l’espace privé du couple qui n’y voit cependant aucun problème, amusé par l’apparition d’un visage familier sur l’écran du téléviseur. Malgré le risque que représente la télévision pour leur relation, ce passage sur lequel nous reviendrons à la fin de ce chapitre est plutôt optimiste et montre des époux heureux ayant accepté la présence de la télévision dans leur vie. Après avoir éteint le téléviseur, le narrateur s’étend aux côtés de sa femme : entre elles, son choix est fait et il en ressent un grand contentement.

Un simulacre de fraternité

Si nous nous sommes à plusieurs reprises référé à la communauté télévisuelle que forment les téléspectateurs, il faut cependant préciser le propos en soulignant qu’elle n’offre qu’un simulacre de fraternité, puisque le média désocialise l’homme beaucoup plus qu’il ne lui offre des possibilités réelles de socialisation. Virtuellement, cette communauté existe bien : il y a effectivement des millions de personnes rassemblées tous les jours devant leur téléviseur mais, pratiquement, elle les isole dans leur foyer. Le roman dépeint symboliquement cet enfermement dans la

description de certains plans. Par exemple, le narrateur qui se réfléchit dans l'écran du téléviseur (102) semble isolé, confiné non pas dans son appartement, mais dans la télévision même, comme si elle l'avait englouti, ce qui métaphorise bien l'emprise télévisuelle. De plus, les nombreuses fenêtres évoquées dans le roman offrent un encadrement qui donne l'impression d'un enfermement dont seraient victimes les personnages observés par les fenêtres. Chaque fois, le narrateur les examine sans avoir d'interaction avec eux et sans être vu. Véritable métonymie des écrans de télévision, la fenêtre de son appartement fait de la vie des autres une télé réalité permanente et disponible en tout temps⁴⁵. Ses voisins ne sont alors pas différents des personnages et des vedettes d'émissions. Le regard posé sur la vie réelle ressemble de plus en plus à celui posé sur l'univers télévisuel, pourtant artificiel et souvent monté de toutes pièces. La réalité s'assimile aux images virtuelles : elle se présente dans un « encadrement quasi télévisuel » (39) et lui permet de reprendre son rôle de spectateur, perdu lors de son renoncement à la télévision. Jean-Philippe Toussaint montre ainsi qu'au fil du temps, les téléphiles se sont transformés en (télé)spectateurs de tous les jours.

Habitué à cette distance que leur procure leur rôle de téléspectateurs, ils ont de plus en plus de difficulté à intervenir lors de certaines situations. C'est ce qui se produit avec les Schweinfurth lorsqu'ils rencontrent le narrateur et John. Confrontés non pas à des êtres pixellisés, mais à des hommes en chair et en os, ils ne parviennent

⁴⁵ Ceci n'est pas sans rappeler l'essai *La société du spectacle* dans lequel Guy Debord critique le capitalisme qui mène à une consommation aveugle et à l'emprise de la marchandise sur les hommes. Il juge aussi sévèrement les rapports humains dévitalisés par les médias de masse. Ces derniers incitent les hommes à faire de leur vie et de leur personne un véritable spectacle. Dorénavant « médiatisé[es] par des images » (*La société du spectacle*, 16), les relations sociales ont, selon Debord, perdu toute authenticité et « toute vie humaine, c'est-à-dire sociale », n'est plus que « simple apparence » (*La société du spectacle*, 19). C'est ce qui arrive lorsque le narrateur de *La Télévision* regarde par la fenêtre sa voisine dévêtue comme s'il s'agissait d'un personnage de feuilleton, une impression accentuée par « l'encadrement quasi télévisuel de sa fenêtre illuminée » (*LT*, 39). Si de nombreux passages du roman, comme celui chez les Schweinfurth où les personnages sont incapables de nouer des liens, appuient les théories de Debord, Toussaint a tout de même ajouté une dose considérable d'humanité dans son roman. En témoignent les forts sentiments que le narrateur ressent pour sa famille. (Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967].)

pas à agir convenablement. Les échanges se font discrets entre eux et leurs invités, laissant plutôt place à quelques sourires gênés et à de nombreux regards (les paroles, lorsqu'il y en a, sont complètement vides de sens) :

la dame qui regardait la télévision dans le salon, et qui devait être leur mère, s'était tournée vers nous pour nous considérer. Nous lui avions souri, avions incliné la tête à distance pour la saluer [...] Après avoir réajusté sur sa poitrine sa robe de chambre en mousseline [...], elle nous regarda de nouveau et nous demanda si nous voulions boire un café en attendant Ursula. [...] Me remerciant du regard, madame Schweinfurth dévissa le couvercle du thermos et commença à nous servir de café [...] Je la regardais faire [...] Nous avions chacun nos verres à dents à la main, et personne ne disait rien dans ce salon [...] Madame Schweinfurth, toujours prévenante, très maîtresse de maison, regardait de temps en temps si rien ne nous manquait, nous proposait un biscuit, nous resservait de café. Je m'étais soulevé du canapé pour choisir un biscuit dans la grande boîte en fer-blanc qu'elle m'avait présentée et, la remerciant du regard, je lui souris avec gêne. Puis, continuant à nous sourire ainsi poliment, nous entreprîmes de hocher la tête pensivement, et, finalement, à court d'arguments [...], nous retournâmes nous réfugier dans la contemplation moins périlleuse de l'écran du téléviseur. (164-166)

La multitude des regards traduit le silence du lieu et métaphorise une incapacité à pénétrer dans le monde réel puisque l'homme qui regarde ne demeure qu'un simple spectateur. Fieke Schoots a observé cette incapacité à prendre place dans la réalité chez bon nombre de personnages des Éditions de Minuit. Il explique que, « confrontés à un monde indéchiffrable, et incapables d'y intervenir, les personnages (-narrateurs) se voient nécessairement restreints à l'observation⁴⁶. » C'est le cas des Schweinfurth qui sont plus attirés par le monde virtuel qui n'exige aucune interaction que par le monde physique, beaucoup plus compliqué puisqu'il apporte son lot de surprises, telles que l'arrivée d'étrangers dans leur propre salon.

La tentation de la télévision est si forte qu'ils ont oublié les règles de bienséance. C'est ce que démontre cette rencontre avec le narrateur au cours de laquelle toute leur attention demeure centrée sur leur téléviseur. Bien qu'ils soient

⁴⁶ Fieke SCHOOTS, *op. cit.*, p. 136.

vêtus de leur pyjama, les parents de la jeune femme ne ressentent aucun malaise devant les invités de leur fille, si ce n'est un brin la mère, pudique, qui replace sa robe de chambre. L'intrusion des deux hommes dans leur univers privé est évidente : les rideaux « presque complètement fermés » (163) indiquent leur refus de s'ouvrir à autre chose qu'à leur télévision et ils n'adressent aucun signe de bienvenue aux deux hommes. Les seules paroles prononcées par la mère concernent le rôle de « maîtresse de maison » qu'elle occupe chaque jour et qui consiste, en l'occurrence, à dresser la table, à servir et desservir les membres de la famille ainsi que les invités. Elle est, sans l'ombre d'un doute, très à l'aise avec ces gestes répétés maintes et maintes fois. Ils lui permettent de se réfugier en terrain connu pour fuir une situation incommode. C'est aussi ce que font les occupants qui se tournent vers le téléviseur : ils échappent à la peur de l'inconnu en accordant une importance accrue à cet objet familier qu'est le téléviseur et qui est pour tout le monde un lieu d'évasion très bien accueilli. Puisque les seules paroles proviennent du poste, sa présence se fait sentir plus que celle de n'importe quel personnage. Il paraît curieusement bien plus vivant et digne d'intérêt que les occupants du salon. Même la première réaction d'Ursula lorsqu'elle pénètre dans le salon est de fixer son attention sur lui (170) plutôt que de saluer ses parents ou ses amis.

Si les cinq personnages sont *rassemblés* devant le téléviseur, ils ne sont toutefois pas *ensemble*. Leur absence de complicité et leurs comportements asociaux prouvent que la communauté télévisuelle n'offre qu'un simulacre de fraternité. Les émissions diffusées ont beau être regardées par des millions de téléspectateurs et créer de véritables événements télévisuels, lorsque les membres de cette communauté se retrouvent devant l'écran, rien ne semble les unir. Dans la famille d'Ursula, la télévision permet aux personnages de se replier sur eux-mêmes et non de partager du temps avec leurs semblables. Cette incapacité à bâtir des liens avec ceux qui les entourent montre leur difficulté à forger leur personnalité, car « si l'identité ne se construit qu'au travers des relations aux autres, alors le délitement de ces relations débouche inmanquablement sur une éclipse de l'être, sur une suspension de

l'existence⁴⁷. » C'est ce que provoque le média dans ce passage où tous les personnages se réduisent à leur rôle de téléspectateurs et voient leur existence suspendue dans un monde virtuel qui n'a rien à voir avec la réalité.

L'épidémie télévisuelle

Dès l'incipit, le narrateur parle d'un arrêt qui dure depuis « six mois » (7) et ressemble à quelque ancien fumeur ou toxicomane qui compterait le nombre de mois le séparant de sa dernière consommation. Telle une substance psychoactive, le petit écran invite le téléspectateur dans un paradis artificiel qui l'envoûte et l'étourdit avec le « tout-venant, le mouvement, le scintillement, la variété » (18) délivrés en doses massives. La télévision n'est qu'artifice et, comme une drogue, elle le transporte dans le domaine du rêve. Risquant de ne plus pouvoir en sortir, le narrateur affronte le danger de voir son être disparaître complètement dans cette effervescence. Comme un homme dépendant qui raconte sa déchéance, il explique le caractère insidieux de l'action du média : « Au début, je ne regardais qu'un match de temps à autre, puis, arrivé au stade des quarts de finales, j'ai commencé à m'intéresser vraiment à l'issue du tournoi » (10). Son intérêt pour la télévision paraît d'abord insignifiant mais, peu à peu, il porte une attention à la compétition sportive qui devient pathologique. Les symptômes physiques qu'il ressent alors prouvent que le verbe *souffrir* est loin d'être excessif : il se sent « nauséux et fourbu » (10), a « les jambes molles » (10) et est « sonné pour le reste de la soirée » (10). Une isotopie de la dépendance traverse le texte et ne cesse de le ramener à sa perte de contrôle. Son obsession malsaine envers le petit écran l'emplit d'un sentiment de culpabilité et de honte, c'est pourquoi il manifeste d'abord de la réticence à en parler. Les compléments et les marqueurs qu'il ajoute en début de phrase et qui retardent le moment de sa confession en sont la preuve : « Très souvent, ainsi, le soir, ces derniers temps, comme pris d'une ivresse mauvaise, j'allumais la télévision » (18).

⁴⁷ Olivier BESSARD-BANQUY, *op. cit.*, p. 173.

L'allusion à l'accoutumance est plus explicite lorsqu'il procède à une introspection et s'aperçoit qu'il ne « [s'était] pas rendu compte de la dérive qu'était en train de prendre [son] comportement » (18). Il voit cette consommation abusive comme un « signe avant-coureur symptomatique de la décision radicale qui [va] suivre, comme s'il fallait nécessairement passer par une telle phase de consommation excessive pour réussir par la suite son sevrage » (18). Mais alors que sa « désintoxication » ne fait que commencer, il perçoit déjà « la première manifestation de la privation » (93). Dans un discours aux allures philosophiques, il se penche sur sa douloureuse condition. Après avoir parlé clairement de la télévision, il s'étend ensuite sur la souffrance psychologique que fait naître le manque :

j'avais ressenti un manque, une sorte de douleur impalpable qui vint me tourmenter encore plusieurs fois dans la journée chaque fois que je restais un moment dans le salon en face du téléviseur éteint. [...] Car l'essence douloureuse du manque ne réside pas dans la souffrance présente – le manque est indolore à l'échelle de l'instant –, mais dans la perspective de la souffrance, dans la richesse de l'avenir qu'on peut lui imaginer. Ce qui est insupportable, alors, dans le manque, c'est la durée, c'est l'horizon vide qu'il laisse ouvert devant soi, c'est de savoir qu'il demeurera aussi loin que l'on puisse imaginer. (93-94)

Bien que la gravité de cette réflexion soit disproportionnée par rapport à son objet (le renoncement à la télévision), ce passage dépeint le grand vide que provoque l'absence d'un contenu télévisuel dans la vie du narrateur. Devant le sentiment exacerbé de manque qu'il ressent, il est évident que la tension qui l'assiège l'oppose à lui-même et non à la télévision qui, comme une drogue, n'est qu'une échappatoire. Il ne parvient pas à la dominer puisqu'elle n'est finalement pas la source de son problème : elle ne fait que répondre à des attentes et combler un vide déjà présent chez lui – ou chez tout téléphage. Rappelons que sa téléphagie culmine lorsqu'il est « seul à la maison » (10) et empire avec le départ de sa femme et de son fils pour l'Italie. Sans compagnie dans son appartement, le téléviseur est l'unique objet qui lui donne l'impression d'une présence et, sinon le sentiment de son existence, son ersatz. Dès le retour de sa famille, il est capable d'éteindre son téléviseur et de ressentir non pas un

sentiment de vide, mais de plénitude. Notons d'ailleurs qu'il regarde le débat télévisé à la demande de Delon puisqu'il avait plutôt décidé de se « retir[er] dans [s]on bureau pour travailler » (219). Ce n'est en effet qu'en présence de ses proches qu'il se remet de façon plus convaincante à son projet d'écriture.

Bien que le roman se termine sur cette note positive, Jean-Philippe Toussaint démontre aussi qu'il est impossible d'échapper bien longtemps à l'emprise télévisuelle. Comparée à une « maladie grave » de laquelle personne n'ose se dire « atteint » (ce qui rappelle la honte éprouvée par le narrateur), la tentation télévisuelle touche tout le monde et les personnes les plus rétives ne sont que « provisoirement épargn[ées] par le mal » (204-205). Le caractère infectieux du petit écran en fait la nouvelle maladie du XX^e siècle et du monde contemporain. Comme une véritable épidémie qui provoque la mort de milliers de personnes, il fait disparaître des millions de téléspectateurs dans un monde artificiel. En rapprochant le média d'une maladie, le narrateur se déculpabilise puisqu'il serait *victime* de la télévision : son accoutumance serait alors hors de son contrôle. Cependant, comme nous l'avons vu, elle n'est pas provoquée par le téléviseur, mais par le vide qui affecte la vie de gens qui courent au plus commode, au plus proche, au plus immédiat, au plus tentant pour combler ce vide : l'écran. Il reviendrait en conséquence aux téléspectateurs de mettre fin à cette téléphagie parasitaire en cherchant la provenance de ce manque.

Mais ceci semble difficile à effectuer puisque la *bactérie télévisuelle* continue d'affecter des millions de personnes et la forte demande d'émissions télévisées lui permet de mettre à mal les journaux qui cèdent peu à peu leurs pages aux programmes des télédiffuseurs :

il n'y avait qu'à ouvrir les dernières pages des journaux pour voir s'étendre partout ces milliers de petites informations minuscules et codées, qui grouillaient à longueur de colonnes comme des cellules infectées dont les métastases gagnaient toujours davantage de terrain sur les corps sains de plus en plus affaiblis des journaux (dont certains vaincus, submergés, avaient même fini par atteindre le stade terminal). (205)

Dans ces journaux contaminés, les émissions télévisées ont acquis une si grande importance qu'elles font dorénavant l'actualité au même titre que les vols, les meurtres, les grèves et toutes les autres informations qui composent le visage d'une ville. L'univers fictif, ou du moins virtuel, de la télévision s'intègre à la réalité décrite par les rédacteurs. Les journaux présentent donc deux mondes diamétralement opposés : un qui leur est imposé et qui repose sur les événements véritablement survenus et un second qui propose une cité imaginaire et interactive. En effet, le téléspectateur y est libre de choisir les émissions qui l'intéressent et qui composeront son monde virtuel : fasciné par le milieu policier, il choisira une émission d'enquête; intrigué par les faits divers, il se trouvera un feuilleton à la hauteur de ses attentes; intéressé par les conflits armés, il arrêtera son choix sur un drame de guerre. Les véritables actualités rivalisent ainsi avec des milliers de représentations du monde créées sur mesure pour les téléspectateurs qui risquent de poser un regard de plus en plus détaché sur une réalité qu'ils n'ont pas choisie.

Vous avez dit 8^e art?

Le discours critique du roman n'est pas tendre envers la télévision, tout particulièrement envers son culte de l'image. Ce dernier est alimenté par les nombreuses entrevues télévisées au cours desquelles le créateur devient plus important que ses œuvres, ce qui a de bonnes chances de « nuire [...] à la création artistique » (46). Effectivement, devant les caméras, les hommes accordent plus d'importance « au commentaire de [leurs] actions qu'à [leurs] actions elles-mêmes » (46). Avec cette importance que prend l'image, les noms des hommes qui ont marqué l'Histoire grâce à leurs actes ou à leurs œuvres laissent de plus en plus place aux héros et aux vedettes de la culture de masse. Du fait de l'inertie du narrateur, les noms du Titien et de Charles Quint – les personnages historiques sur lesquels porte son travail – s'effacent devant ceux de Mit David Hasselhof et de Pamela Anderson, acteurs de la populaire série américaine *Alerte à Malibu*, et devant ceux des présentateurs allemands Jürgen Klaus et Claus Seibel. Il confond d'ailleurs ces deux

animateurs, ce qui est surprenant compte tenu de sa formation en histoire de l'art, laquelle lui a appris à être très attentif aux détails. Warren Motte explique ainsi cette difficulté qu'il éprouve à reconnaître les deux hommes:

It is the image that obsesses the narrator, and more particularly the raw, uncontextualised image that television projects. As an art historian, the narrator is professionally attentive to images and how they signify. Yet despite his sophistication he cannot construct meaning from the images he sees on television: they are too indiscriminate, floating signifiers in a broader discourse that fails to cohere according to any of the codes – aesthetic, historical, social – that he is used to⁴⁸.

Comme l'affirme Motte, la multiplicité et la diversité des images qui se fondent les unes aux autres dans l'écran du téléviseur ne peuvent rendre fidèlement la réalité. Voilà ce qui incite le narrateur à dire que « la télévision offre le spectacle, non pas de la réalité, [...] mais de sa représentation » et qu'elle n'est pas « plus authentique et plus crédible » (12) que les représentations artistiques des grands maîtres. Avec l'arrivée de la télévision, celles-ci ont été remplacées par l'agonie d'un homme filmée en direct, les séries américaines, les émissions de télé-achat et d'aérobic. Pourtant, les œuvres de peintres illustres « embrasse[nt] le monde et [...] en saisi[ssent] l'essence » (13) beaucoup mieux que ce flux d'images incohérentes. C'est dire que le média s'éloigne des représentations sensibles de la réalité puisque ce qu'elle donne à voir n'est que le « simple résultat mécanique d'une technique inhabitée » (14).

De ce fait, la télévision n'aurait rien d'un art, ce qui, pour un personnage comme Mechelius, en fait un objet gênant. Effectivement, il éprouve un grand malaise à parler de son intérêt pour le petit écran. En tant qu'intellectuel, il ressent le besoin de redonner du sérieux à son passe-temps en affirmant regarder « un opéra, à la rigueur, de temps en temps, ou quelques vieux films » (204). En introduisant des formes d'art à ses heures d'écoute, il tente de leur conférer une certaine dignité. Pourtant, l'humour du narrateur montre que ce n'est pas l'intérêt de Mechelius pour

⁴⁸ Warren MOTTE, *op. cit.*, p. 530.

la télévision qu'il juge ridicule, mais la honte exagérée qu'il en ressent. En témoigne le passage en question :

Immédiatement, se raidissant et se croisant les bras sur la poitrine dans un réflexe de défense et de mise à distance (je vis furtivement dans son regard qu'il me trouvait vraiment bien déloyal de lui poser ainsi une telle question alors qu'il venait tout juste de se compromettre en me parlant d'une émission), il s'empressa de protester que non [après que le narrateur lui a demandé s'il écoutait beaucoup la télévision]. (204)

En traitant avec humour cette réaction excessive, il rappelle que regarder la télévision est un acte tout à fait légitime – si le téléspectateur ne sombre pas dans une téléphagie. Même s'il critique plusieurs aspects du petit écran, dont son emprise et son omniprésence, Toussaint nuance ses propos en dotant le texte d'une réserve d'humour qui l'empêche de sombrer dans une représentation trop élitiste du média télévisuel.

Par ailleurs, même si la production télévisuelle, selon le narrateur, ne peut être considérée comme un art en soi, le dispositif sémiotique dont elle est issue, lui, peut devenir une source d'inspiration artistique. En effet, la forme du roman reproduit certains de ses aspects tels que le zapping, faisant de *La Télévision* un espace intermédial. Alain-Philippe Durand remarque à cet égard que « le genre de longue phrase qui ne fait que transférer et décrire dans le récit les programmes de télévision tels qu'ils apparaissent a pour effet de transformer le livre en écran et le lecteur en téléspectateur de ces mêmes images⁴⁹. » Toussaint reprend ainsi une technique que le narrateur juge sans âme et lui donne un but littéraire : faire ressentir au lecteur ce que ce dernier vit quand il est confronté à une abondance d'images variées étourdissantes. Pour ce faire, la description du contenu télévisuel fait appel à la parataxe et s'étend sur plus de deux pages composées d'images décrites qui n'ont aucun lien entre elles.

⁴⁹ L'auteur fait ici référence aux pages 19 et 20 du roman : « Partout c'était les mêmes images indifférenciées, sans marges et sans en-têtes, sans explications, brutes, incompréhensibles, bruyantes et colorées, laides, tristes, agressives et joviales, syncopées, équivalentes, c'était des séries américaines stéréotypées, c'était des clips, c'était des chansons en anglais, c'était des jeux télévisés, c'était des documentaires, c'était des scènes de film sorties de leur contexte... » (Alain-Philippe DURAND, *op. cit.*, p. 538.)

La longueur de cette description et les multiples scènes vues à la télévision qui s'enchaînent produisent sur le lecteur le même effet que celui provoqué par le zapping, lequel est exposé en ces termes par le narrateur :

à peine notre esprit, alerté par ces signaux, a-t-il rassemblé ses forces en vue de la réflexion, que la télévision est déjà passée à autre chose, à la suite, à de nouvelles stimulations [...] si bien qu'à la longue, plutôt que d'être tenu en éveil par cette succession sans fin de signaux qui l'abusent, notre esprit, fort des expériences malheureuses qu'il vient de subir et désireux sans doute de ne pas se laisser abuser de nouveau, anticipe désormais la nature réelle des signaux qu'il reçoit, et, au lieu de mobiliser de nouveau ses forces en vue de la réflexion, les relâche au contraire et se laisse aller à un vagabondage passif au gré des images qui lui sont proposés. (22)

Pour lui, la profusion des images endort l'esprit du téléspectateur. Il s'oppose ainsi aux théories présentées par Hervé Fischer dans une étude de l'influence des médias de masse sur la littérature contemporaine. Ce dernier y affirme que « le zapping stimule l'esprit, le réveille, le provoque par l'incongruité de la succession d'informations non liées qu'il met en scène⁵⁰. » En contradiction avec Fischer, le narrateur sait qu'il doit cesser de zapper s'il veut garder raison et éviter de perdre ses capacités cognitives. Il reste que le zapping, à titre de métaphore possible d'une nouvelle parataxe, intéresse nombre d'artistes et d'auteurs⁵¹, d'aucuns n'hésitant pas à en faire le « symbole de la nouvelle culture dans tous les domaines de l'art, de la musique, de la littérature⁵². »

⁵⁰ Hervé FISCHER, « De la connaissance en arabesque. Éloge du zapping », dans *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 55.

⁵¹ C'est le cas de Chloé Delaume et d'Annie Ernaux, deux auteures auxquelles nous nous intéresserons dans la conclusion de cette étude.

⁵² Hervé FISCHER, *op. cit.*, p. 56.

Des mondes évanescents

Rien n'échappe à l'envahissement du petit écran, pas même le paysage urbain. Charlottenbourg est un bon exemple du bouleversement subi par certains lieux après l'arrivée de la télévision et d'autres appareils électroniques. Dans les années vingt, ce quartier accueillait la communauté russe ainsi qu'un nombre important de petits commerces typiques. L'appropriation de l'endroit par les nouveaux arrivants était si grande que même le suffixe de son nom avait été spontanément remplacé par le substantif slave « grad » signifiant « ville », formant ainsi Charlottengrad.

Mais quelques décennies plus tard, il ne reste rien des « odeurs de livres et des vapeurs de samovars » (214). Les bistros et les galeries d'art ont cédé la place aux « magasins de discounts d'appareils électriques » (215). Reconfiguré, le quartier a été vidé de son humanité et de son histoire⁵³. L'ajout des téléviseurs dans les devantures de magasins participe à cet anéantissement de la mémoire locale. En effet, la télévision est le symbole même du temps présent puisque les images s'y succèdent inlassablement et ne laissent aucune trace de leur passage. Le narrateur l'affirme lui-même, elle « offre exactement ce qu'elle est, son immédiateté essentielle, sa superficialité en cours » (132). De ce fait, cet ancien quartier et le petit écran entretiennent un lien métonymique : comme les passants qui déambulent dans Charlottenbourg, devenu un lieu de passage, les images télévisuelles défilent sur l'écran, mais ne s'y fixent jamais.

Qui plus est, l'absence de résidents et de lieux de rencontres conviviaux fait du quartier un lieu froid et sans âme qui évoque la « technique inhabitée » (14) sur laquelle repose le contenu télévisuel. Alors qu'il parcourt les rues de Charlottenbourg, le narrateur tente de retrouver une trace humaine parmi la marchandise anonyme des

⁵³ En nous inspirant des théories de Marc Augé basées sur l'hypothèse que « la surmodernité est productrice de non-lieux » (*Non-lieux*, 100), nous pourrions dire que Charlottenbourg, en l'espace de quelques années, est passé du statut de lieu à celui de non-lieu. Devenu un lieu de passage, il est désormais dépourvu « d'autre histoire que les nouvelles du jour ou de la veille » (*Non-lieux*, 131). Cette nouvelle façon de considérer le quartier souligne à quel point son changement est draconien. En effet, d'un lieu de rencontre rappelant aux Russes leur pays natal, il est passé à un lieu qui ne provoque aucun sentiment particulier et qui ressemble à n'importe quel espace commercial. (Marc AUGÉ, « Des lieux aux non-lieux », dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1992.)

vitrines. C'est du moins ce qu'il semble faire lorsqu'il compare « treize téléviseurs standards [...] exposés en vitrine de la façon la plus classique » à « quelque œuvre de jeunesse de Paik ou Vostell » (216). Mais dans ce cas-ci, il ne s'agit que d'un montage peu élaboré de téléviseurs destinés à la vente. Au contraire de certaines installations de Paik qui sollicitaient la participation des gens et invitaient à la réflexion, les marchands n'attendent rien des passants, sinon de leur soutirer un peu d'argent. Dominé par des intérêts commerciaux, les rues du quartier historique n'ont plus aucun cachet et ressemblent à des milliers d'autres qui présentent aussi des magnétoscopes en vitrine et affichent des publicités au « néon bleu » (216). D'un lieu qui, avec sa population et ses commerces russes, aurait paru étranger au narrateur voilà quelques décennies, Charlottenbourg est devenu un endroit banal. La marchandise le ramène en effet à des objets familiers et les téléviseurs en vitrine diffusent un contenu télévisuel qu'il peut regarder dans son salon.

Toutes ces images et ces textes⁵⁴ défilant sur les écrans en devanture de magasins participent au caractère interchangeable du lieu et contribuent à la médiatisation de l'espace et à sa transformation par le virtuel. Les objets matériels présentés en vitrine se mêlent aux images immatérielles des téléviseurs et Charlottenbourg se rapproche d'un lieu artificiel. Même lorsqu'il observe la ville de l'appartement des Schweinfurth, le narrateur se heurte aux images évanescentes provenant de la télévision des voisins, comme s'il était devenu impossible d'avoir accès à un monde entièrement tangible. En outre, la multiplicité des écrans qu'il peut apercevoir dans l'HLM qui fait face à celui d'Ursula démultiplie les représentations de la réalité et les offre comme autant d'univers parallèles. Dans une étude sur des textes de Réda (*Le Citadin*) et de Rolin (*Zones, La Clôture*) où il s'intéresse à la

⁵⁴ Marc Augé s'est penché sur ce pullulement de messages qui, selon lui, « visent simultanément, indifféremment, chacun d'entre nous [...] n'importe lequel d'entre nous [et qui] fabriquent "l'homme moyen". » Les écrans de téléviseurs ajoutent à ce paysage-texte des images. Il peut s'agir d'images publicitaires ou encore, d'images provenant de films et d'émissions. Les intérêts commerciaux de Charlottenbourg sont ainsi décuplés par la présence de ces téléviseurs. En effet, ces images transforment l'espace où elles sont diffusées en lieu commercial puisque le produit testé par une vedette connue et la boisson que consomme tel personnage incitent à la consommation. (Marc AUGÉ, *op. cit.*, p. 126.)

présence du virtuel dans le paysage urbain, Laurent Matille en arrive à cette conclusion :

Le statut de référence géographique, spatial et esthétique attaché à la notion d'horizon semble s'être égaré quelque part entre la médiocrité urbanistique, le foisonnement des écrans et celui de la signalétique. Cette évolution ne se limite pas à l'espace public, mais atteint tout autant si ce n'est davantage la sphère privée dorénavant investie par de nombreux médias. Cet état de chose confère une aura d'irréalité au quotidien citadin⁵⁵.

Le propos a des résonances dans le roman de Toussaint. Comme pour les œuvres de Réda et de Rolin en effet, il n'y a pas de véritable horizon dans *La Télévision* puisque la vue est sans cesse obstruée par les immeubles et leurs téléviseurs. Qu'il soit dans ou hors de chez lui, le narrateur est confronté à un espace cadastré par le télévisuel; le sentiment d'enfermement ne pourrait être plus grand. Même lorsqu'il quitte le sol pour voir Berlin du haut de l'avion d'Ursula, la tour de télévision de l'Alexanderplatz l'empêche d'avoir accès à l'horizon. La structure agit comme une borne puisque la jeune pilote la contourne avant de rebrousser chemin : même du haut des airs, il est impossible de s'extirper du monde télévisuel, ce que symbolise la tour qui délimite l'espace aérien. L'avion risque d'ailleurs la chute après que ses passagers se sont aventurés près d'elle, comme si elle leur lançait un avertissement⁵⁶. Cependant, cette tour de télévision ne symbolise pas uniquement l'emprise télévisuelle, elle est aussi un symbole du temps présent puisque, comme nous venons de le voir, le petit écran ne garde aucune trace des images qu'il fait défiler. Ainsi, avec ses allures princières dessinées par « sa haute silhouette élancée » (181), l'Alexanderplatz règne en maître sur Berlin qui voit son passé détruit par les pelles mécaniques et les « grues jaunes et orange » (180). En définitive, qu'il s'agisse du monde réel ou du monde virtuel, les deux univers sont appelés à disparaître : l'un en voyant sa mémoire menacée et

⁵⁵ Laurent MATTILLE, « L'horizon urbain dans la littérature de la surmodernité », *Articulo. Revue des sciences humaines*, Hors-série 2, 2009, paragr. 26, [En ligne], <<http://articulo.revues.org/index1118.html>>, consulté le 6 février 2010.

⁵⁶ Cf. « Je ne sais si cette tour de télévision était encore en activité, mais j'eus à peine le temps de me poser la question qu'Ursula fit soudain basculer l'avion sur le côté sans prévenir et se dirigea en piqué vers le fleuve. » (*LT*, 181)

l'autre, impalpable, qui ne peut exister que dans la succession sans fin d'images télévisées.

En guise de conclusion : résister à la télévision

Tandis qu'elle fabrique un monde sur mesure pour le téléspectateur, la télévision fascine et séduit. Elle s'adresse à tous puisque tout un chacun peut éprouver un vide existentiel, désirer fuir la routine ou cet ennui, dont Baudelaire faisait la maladie première de la modernité. C'est pourquoi elle est l'objet idéal : elle divertit, donne l'illusion d'être informé, permet de vivre par procuration, crée des idoles, propose des doubles en qui trop bien se reconnaît même s'ils sont trop beaux pour être vrais, etc. Scrutant ses effets et les présentant sous une forme acérée, le roman de Jean-Philippe Toussaint montre que, si elle semble à première vue inoffensive, elle peut s'avérer dangereuse. Son omniprésence dans les conversations, les foyers et les devantures de magasins prouve qu'elle a intégré la société à tel point que les mondes réel et virtuel risquent continuellement de se confondre. En effet, le téléspectateur tend à se désintéresser de la réalité ou à la regarder comme une émission, allant jusqu'à lui préférer les représentations biaisées qu'elle en donne à l'exemple des Schweinfurth. Pourtant, l'immatérialité et la fugacité de ses images les plongent dans un univers artificiel qui ne peut, et pour cause, que leur échapper.

Mais bien que *La Télévision* dépeigne une société hypnotisée par ce monde virtuel, Toussaint indique plusieurs voies de résistance à l'emprise télévisuelle. Notons d'abord que l'écriture même du roman instaure une distance avec le petit écran. En fixant par écrit sa critique de la télévision, l'auteur en garde la trace; il crée une archive et s'oppose ainsi à la domination de l'instantané et du temps présent. De plus, grâce à l'emploi de la première personne du singulier, le texte n'est pas sous la coupe du média. Si celui-ci est une source d'influence puissante, c'est au tour du roman, le temps d'une lecture, d'occuper cette position en portant sur lui un regard critique susceptible de modifier la vision qu'en a le lecteur. Par ce regard, il convie au

discernement et à prendre du recul de manière à pouvoir saisir tous les contours de l'attraction exercée par le petit écran. La télévision apparaît alors sous la forme d'une maladie, d'une drogue et d'une maîtresse. Le rôle de l'écriture romanesque est ainsi d'« exploiter parfaitement le pouvoir métaphorique de "redécrire la réalité"⁵⁷. »

La mise à distance de l'emprise télévisuelle se fait aussi grâce à l'humour qui, comme nous l'avons vu à quelques reprises, dédramatise la condition de téléphage du narrateur. Cette ironie, loin d'être amère, empêche le roman de sombrer dans une victimisation du personnage principal. Atteint par la séduction de la tentatrice domestique, il considère néanmoins sa situation avec une certaine légèreté. Ainsi que l'affirme Alain-Philippe Durand, « [a]u lieu de se désespérer, le narrateur met systématiquement en valeur le caractère à la fois insolite et ridicule de ce nouvel environnement technologique⁵⁸. » Qui plus est, les nombreux commentaires amusés placés entre parenthèses égaient le texte et permettent peu à peu au lecteur de regarder les choses avec les yeux du narrateur, ce qui renforce le lien qui les unit⁵⁹. Un tel accès aux pensées d'un personnage est rare dans les feuilletons télévisés qui utilisent habituellement la focalisation externe pour présenter leurs intrigues, les plans de caméra remplaçant la voix narrative.

Travaillé par l'écriture, l'humour du texte s'oppose à la rigolade générale obligatoire dispensée par la télévision (humoristes en enfilade, vidéos privées présentant des situations comiques de la vie de tous les jours, etc.). Contrairement à cette dernière, il se compose de traits d'esprit, de paradoxes et de retournements logiques, d'allusions culturelles détournées. Ce passage en donne un exemple :

Je dirais même, sans faire dès à présent l'inventaire exhaustif de toutes les petites exceptions que je pensais pouvoir m'autoriser sans déroger le moins du

⁵⁷ Fieke Schoots ajoute : « L'interruption constante du récit par des sens secondaires et déroutants soulignent le caractère fictionnel du récit. La langue figurée est, d'une part, un réservoir dans lequel les auteurs puisent pour parsemer leurs récits de signifiés inattendus, d'autre part, une exploration des possibilités offertes par le langage sous sa forme matérielle. » (Fieke SCHOOTS, *op. cit.*, p. 132.)

⁵⁸ Alain-Philippe DURAND, « Les Envahisseurs. Sur *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint », *Atelier du Roman*, vol. 26, juin 2001, p. 136.

⁵⁹ De nombreux exemples de tels commentaires parsèment le texte, comme c'est le cas des pages 123 à 125 qui n'en contiennent pas moins de sept.

monde à la règle que je m'étais fixée (façon, toute mienne, d'ailleurs, de tempérer quelque peu le jansénisme des règles que je me fixais par un certain coulant dans leurs applications)... (129)

S'il est des énoncés plus grivois, ils se glissent dans le roman dans un mélange de registres soutenu et populaire qui « déplac[e] le récit vers la parodie, l'ironie et la dérision⁶⁰ » :

Chaque fois que, dans quelque lieu public, dans quelque vernissage ou quelque réception, telle ou telle sympathique jeune Tudesque venait me demander ce que je faisais à Berlin dans son charmant français hésitant et appliqué, j'évoquais ma bourse (petite plaisanterie sibylline que je savourais sous cape, le mot évoquant en effet à la fois mes roustons et mon allocation)... (44-45)

En d'autres termes, l'humour du texte permet toujours au lecteur d'avoir une prise sur la blague.

La chronologie du récit installe aussi une distance par rapport à la télévision. Tandis que l'enchaînement infini et incohérent des images télévisuelles provoque chez le narrateur un engourdissement tant du corps que de l'esprit⁶¹, le récit enchaîne quant à lui les événements logiquement. Le texte va ainsi à rebours de l'effet déstabilisant instauré par le petit écran et ses montages saugrenus. Le lien qui unit les différentes parties du récit est souligné par l'emploi de compléments circonstanciels (« Il y a quelque temps » (102)) ou par les différents temps de verbes qui se donnent comme autant de repères. De ce fait, la syntaxe du roman s'éloigne de la parataxe qui serait l'équivalent du zapping⁶² sur le plan littéraire. De plus, le texte est ostensiblement scindé en sections et en paragraphes qui, tels les morceaux d'un casse-tête, ont une place bien définie dans l'ensemble. Les différentes journées ou périodes d'une journée sont séparées par un espace considérable qui marque une rupture (101,

⁶⁰ Dominique D. FISHER, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint. Bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly. A Canadian Journal of the Humanities*, vol. 65, n° 4, 1996, p. 622.

⁶¹ Cf. « Un monde à l'agonie », p. 31.

⁶² Il n'y a pas que le saut de chaînes qui provoque cet effet de montages saugrenus, mais aussi la succession des publicités, des nouvelles au journal télévisé, etc.

136, 183, 197), tout comme les retours en arrière qui sont aussi mis en évidence (64, 106). À l'intérieur de ces parties isolées se trouvent plusieurs paragraphes pour faciliter et éclairer la progression de l'histoire : certains d'entre eux commencent avec une nouvelle action du narrateur (« Je refermai mon carnet » (190), « Je me levai et repris mon sandwich » (191)), une pensée qui lui traverse l'esprit (75), l'arrivée dans un nouveau lieu (50) ou la description d'un personnage (58). Ce découpage témoigne d'une volonté de rendre de la durée et du volume à plusieurs temporalités qu'il s'agit d'intégrer de façon harmonieuse dans le cours du récit.

Le narrateur trouve différentes façons de se soustraire à l'écran du téléviseur. Il va à la piscine et en sort régénéré, à nouveau vivant et en contrôle. Alors que la télévision le rend léthargique, la natation l'incite à être « attentif à [s]es gestes et à [s]on corps » (11). De plus, les sensations ressenties lorsqu'il nage sont complètement différentes de celles beaucoup moins positives provoquées par ses longues heures d'écoute. Alors qu'il se sent confus et éreinté lorsqu'il regarde trop longtemps les émissions télévisées, la baignade lui apporte une « satisfaction » et une « plénitude du corps, qui, peu à peu, lentement, comme une onde, se propage à l'esprit et amène à sourire » (12). Notons que le choix de la nage n'est pas anodin : c'est la télévision qui menace de le noyer, pas autre chose.

Par ailleurs, l'incapacité du narrateur à renoncer au téléviseur peut être considérée plus positivement qu'elle ne le paraît puisqu'il a conscience de ce qui se passe. S'il ne parvient à lui tourner le dos définitivement, il n'est toutefois pas consterné par cette expérience infructueuse. Comme l'observe Alain-Philippe Durand, l'excipit du roman met en évidence son acceptation de « la fatalité, finalement pas si déplaisante, de vivre entouré d'écrans d'ordinateurs et de télévisions⁶³. » Il faut dire que la présence de sa famille à ses côtés lui est d'une aide précieuse : avec son fils endormi, Delon près de lui qui porte leur futur enfant et lui-même qui l'examine affectueusement, une grande sérénité se dégage de la scène

⁶³ Alain-Philippe DURAND, « Les Envahisseurs. Sur *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 136.

finale. Laquelle se clôt avec lui qui éteint tout bonnement le téléviseur et « savour[e] simplement cet instant d'éternité : le silence et l'obscurité retrouvés » (223).

Le roman brosse donc un tableau de la société contemporaine qui, comme la famille du narrateur, a appris à vivre avec le petit écran, bien que cela ne soit pas sans risques. Et si cette représentation d'un monde gouverné par l'image est parfois assez sombre, elle comporte un côté constructif : s'il n'est plus possible de se passer de la télévision, au moins peut-on l'utiliser avec circonspection et dans une sorte de distance amusée. Cet espoir est traduit par l'écriture ludique et imagée de l'auteur.

CHAPITRE 2

La domination de l'image dans Que la paix soit avec vous de Serge Joncour

Nombreuses sont les études sur les relations entre le cinéma et la guerre. Mais avant qu'un réalisateur prenne en charge le traitement d'un conflit armé, les reporters et journalistes sont les premiers à en proposer une lecture. Si, au contraire des films, les images présentées aux téléspectateurs sont tirées directement de la réalité, elles résultent elles aussi de choix, lesquelles concernent les prises de vue, la teneur des commentaires, les décisions de montrer ou non ceci ou cela, les stratégies de montage, etc. Dans *Que la paix soit avec vous*, paru en 2006, Serge Joncour s'intéresse au traitement médiatique réservé à la guerre en Irak. Ce roman n'est pas le premier qui illustre la fascination de l'auteur pour la télévision : *Vu* (1998) et *L'Idole* (2004) en font tous deux un élément majeur de la vie de leurs personnages. Cependant, l'influence du petit écran y est beaucoup plus grande, car elle touche non seulement l'histoire racontée, mais aussi la mise en récit et la forme de l'œuvre.

Alors que la vie du personnage principal – qui est aussi le narrateur – est vouée à l'ennui, le monde qui l'entoure subit des bouleversements majeurs. De l'autre côté de l'océan, l'armée américaine suit les ordres du président Bush et se prépare à envahir l'Irak sous les regards de toute la planète. À Paris, des spéculateurs immobiliers s'apprêtent à acheter le vieil immeuble où habite le narrateur dans le but de le moderniser. Après avoir pris conscience du poids du passé qui hante cet ancien hôtel – les occupants précédents furent autrefois victimes d'une rafle nazie –, il se

rend bientôt compte qu'il vit dans un monde où la guerre n'a jamais de fin. Dans ce deuxième chapitre, nous analyserons l'influence de la télévision sur le comportement du personnage et sur sa façon de percevoir les trois conflits qui sont au cœur du récit : la guerre immobilière, la guerre en Irak et la Deuxième Guerre mondiale. Ceci nous permettra de mettre en évidence son impact multiple auprès des téléspectateurs qui se voient imposer une conception particulière de la réalité, de l'espace, du temps et de l'Histoire.

Une réalité menaçante

Dès l'incipit, le narrateur de *Que la paix soit avec vous* est en pleine introspection. Il en impose par sa présence et parle à la première personne. Quoique bref, le premier paragraphe comprend six fois le pronom « je », une fois le pronom « moi » et cinq déterminants possessifs. Le roman s'ouvre sur une déclaration qui met de l'avant sa solitude et son désabusement : « Je suis bien la personne au monde avec laquelle j'aurai passé le plus de temps, il n'y a pas de quoi sourire ni s'apitoyer, on en est tous là, à s'accompagner du mieux qu'on peut, à se suffire, il y en a même que ça éblouit. » (10) Enfant unique, il est en froid avec ses parents, n'a ni femme ni enfant et vit dans un espace restreint. Seule la télévision lui tient compagnie dans un modeste studio qu'il ne parvient plus à payer depuis sa perte d'emploi.

S'il sort à l'occasion de chez lui, une grande léthargie l'envahit dès qu'il est dans son logement. Homme de peu de volonté, il considère que commencer sa journée vers midi est normal⁶⁴ et affirme se lever « pour ne pas rester couché » (15). Sa torpeur est aussi perceptible dans une prose formée de longues phrases qui reflètent une grande langueur. De plus, le déictique spatial « là » (« Je suis là ce soir devant la télé » (10)) renvoie sur le plan phonique à l'adjectif *las* et laisse entendre son manque de motivation. La faible estime qu'il a de lui-même est mise de l'avant lorsqu'il se compare à Hannah, une jeune femme rencontrée place des Vosges. Il constate en effet que contrairement à elle, il n'a « jamais dessiné dans la rue, ni fait

⁶⁴ Cf. « Le matin je me lève tôt, vers midi. » (*QPAV*, 15)

quoi que ce soit d'autre » (60). Cette inaction est la cause, mais aussi la conséquence de son isolement devant le téléviseur, lequel l'empêche de s'aventurer dans le monde.

L'idée de disparaître de la société germe d'ailleurs dans son esprit : il a enlevé son nom de sa case postale, ne voulant « même plus être un nom sur une boîte » (56). Pourtant, outre quelques missives qui lui sont adressées et qui l'enjoignent de rembourser ses dettes, la boîte aux lettres est le seul objet qui atteste son existence puisque son studio est toujours considéré comme celui de l'ancienne locataire, Mlle Constand. Ses origines mêmes sont remises en question alors qu'il se remémore les raisons qui ont poussé ses parents à le renier et qu'il déclare être « né de rien » (142). Étranger à sa propre famille et à une société régie selon des règles qu'il ne respecte pas, il met en doute la nécessité et le sens de son existence et considère absurde le monde dans lequel il vit, nourri par la violence. Son regard critique témoigne de sa volonté de prendre ses distances par rapport à la réalité, mais sa quête de liberté s'annonce ardue : en plus d'être ramené de façon compulsive à la télévision et à sa représentation peu rassurante du monde, les créanciers le talonnent et une menace d'expulsion plane sur lui.

Lorsqu'il prend conscience de la venue prochaine des huissiers, il pense à s'enfermer dans son studio et à leur refuser l'entrée. Réfractaire à l'idée d'avoir des comptes à rendre à des étrangers, il ne cesse de se projeter dans des situations inconfortables et présente des signes de paranoïa. À partir du moment où apparaît de la lumière dans l'appartement adjacent, il se croit en présence d'un homme qui s'amuserait à l'observer :

Hier soir, la lumière à côté n'était pas allumée. Ça paraissait étrange. Je me suis habitué à l'idée d'une présence. À moins que justement cette présence ne se soit mise à m'observer? Derrière ces rideaux hermétiquement tirés, il se pourrait qu'on me regarde? Je les connais par cœur ces deux fenêtres perpendiculaires à la mienne, j'ai noté que les deux pans du rideau n'ont jamais été aussi rapprochés. (56)

Ses interrogations et l'attention portée à des détails dérisoires, telle la position des rideaux, soulignent la force de sa suspicion. De plus, la brièveté des phrases qui accélère le rythme de lecture indique l'angoisse qui s'empare de lui. Sa paranoïa est en fait provoquée par sa « peur [d'une] réalité sur le point de [le] rattraper » (165) : il est conscient de vivre en sursis dans l'appartement de Mlle Constand et du fait que son expulsion ne tardera pas à venir. S'il craint le sort qui lui est réservé, il est malgré tout incapable de donner un second souffle à son existence et imagine un nouveau venu, lequel métaphorise les huissiers, qui l'obligerait à quitter les lieux :

Je ne suis pas habitué à sentir cette présence dans mon dos, jusque-là je n'avais jamais redouté d'être surpris, là, avec ma cagoule sur la tête, quelqu'un pourrait parfaitement surgir derrière moi sans que je ne m'en rende compte. C'est déstabilisant d'être dans le noir et de supposer qu'un autre soit juste derrière, à moins que justement on ne cherche rien d'autre que ça, à me déstabiliser, à me mettre mal à l'aise, me faire comprendre que je n'ai plus ma place. (64)

Serge Joncour trace le portrait d'un homme ordinaire qui, malgré le détachement dont il fait souvent preuve, est profondément tourmenté. Il se sait à un point tournant de sa vie, mais alors que les investisseurs le forceront bientôt à avancer, il n'a aucune ambition qui pourrait l'aider à construire de nouvelles bases. Anxieux, il projette son état émotif sur un être absent. En effet, dans un passage qui rappelle *Le Cœur révélateur*⁶⁵ d'Edgar Allan Poe, il « perçoi[t] un pouls qui bat dans le bois, le pouls rapide de quelqu'un qui s'inquiète, les battements à la tempe d'un esprit dérangé » (165) qui sont finalement les siens. Avec la fin du récit qui révèle que tous les locataires ont déserté les lieux, sauf Kinsver et Mme Brosse, force est de constater que la mystérieuse présence n'était effectivement qu'une illusion. Cette paranoïa qui affecte son comportement soulève le doute sur sa capacité à vivre dans la réalité, ce

⁶⁵ Pendant qu'il discute avec les policiers, le narrateur du *Cœur révélateur* croit entendre le cœur de sa victime gisant sous le plancher de bois alors qu'il s'agit du sien : « C'était un bruit sourd, étouffé, fréquent, ressemblant beaucoup à celui que ferait une montre enveloppée dans du coton. » (Poe souligne) (Edgar Allan POE, « Le Cœur révélateur », dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974 [1843], p. 117.)

qui explique d'ailleurs sa consommation excessive d'alcool et sa téléphagie compulsive.

Projection

La personnalité et le mode de vie du narrateur éclairent sa relation avec son téléviseur, un objet qui lui permet d'échapper à une réalité crainte, car remplie d'obligations et de responsabilités. Habitué, par l'intermédiaire de la télévision, de trouver un monde en représentation, il en vient à se voir décalé par rapport à lui-même. Plutôt que de vivre dans le lieu et le temps qu'il occupe, il se met en scène dans des situations imaginaires et son esprit, comme un écran de téléviseur, est assailli d'amorces de scénarios qui prennent peu à peu forme. Comme s'il donnait vie à un personnage, il se projette dans le futur et s'invente un double. Il anticipe par exemple une relation avec Hannah alors que leur rencontre vient à peine d'avoir lieu. Il se voit « lui toucher la nuque, passer [s]a main sous son pull » (61). À un autre moment, alors qu'il croise un des hommes chargés de rénover l'immeuble et que ses clés sont introuvables, il imagine une « scène » (169) où il doit trouver un serrurier, une autre où il doit « foutre un grand coup de pied » (169) à sa porte afin de l'ouvrir. Il prévoit également les actions de cet homme et le voit « donner des grands coups de pieds sur le panneau de bois » (170).

Ces moments fictifs sont loin d'être les seuls empreints de violence. Tout au long du roman, il témoigne d'une grande agressivité, par exemple lorsqu'il songe à l'arrivée de nouveaux locataires qui viendraient troubler sa tranquillité :

j'imagine [...] des embrouilleurs avec lesquels je serais très vite obligé de mettre les choses au point, des pauvres cons que je dominerais d'une parfaite insolence, des hostiles avec qui ce serait grisant d'en venir jusque-là, [...] on en viendrait à se détester, à se frapper pourquoi pas, ça me servirait d'exutoire... (27-28)

À de nombreuses reprises, il fait mention de la violence qui le gagne, de la colère qui sommeille en lui et ses pensées lui offrent une façon de cultiver cette rage. Même sa

montre au son strident est victime de sa fureur alors qu'il « décharge [sur elle] tout ce qui [lui] vient de colère » (200). Ennuyé de ne plus avoir l'occasion de se battre (126), il affirme pourtant que « le moindre mouvement d'agressivité [le] terrorise » (178). Puisqu'il n'est pas un homme de nature belliqueuse, il faut en déduire que la télévision, avec ce qu'elle renferme d'images violentes, est la source majeure de son attrait pour la violence. D'autant plus que cette pulsion coïncide avec les nouvelles de plus en plus nombreuses sur la guerre en Irak, comme si toute la haine dont il est témoin par écran interposé l'envahissait. Telle une éponge, il absorbe le contenu télévisuel, ce qui modifie sa perception de la réalité et, par le fait même, son comportement. De par « une trop grande proximité de tout, une promiscuité infecte de toute chose, qui l'investit et le pénètre sans résistance⁶⁶ » et qui provient de la télévision, il est devenu ce que nous appellerons en nous inspirant de Jean Baudrillard un « schizophrène⁶⁷ » télévisuel. Même s'il craint à l'ordinaire la brutalité, la violence présentée au petit écran l'habite obsessivement : il se sent surveillé, menacé, veut lutter contre un ennemi invisible. Ce qu'il voit à l'écran s'est si profondément immiscé en lui que son existence lui échappe au profit d'une vie latérale dans un monde virtuel.

Lorsqu'il vente à Bagdad, les immeubles s'écroulent à Paris

Les repères spatiotemporels du narrateur sont brouillés par son écoute assidue du journal télévisé : il distingue difficilement les univers de Paris et de Bagdad qui en viennent à se croiser au point qu'il transpose la destruction de son immeuble au milieu des images venues du Moyen-Orient. Ainsi, sa perception de la guerre en Irak rapproche le pays bombardé d'un bâtiment sur le point d'être démoli. À l'inverse, l'image qu'il se fait de l'ancien hôtel est celle d'un véritable champ de bataille. La

⁶⁶ Jean BAUDRILLARD, *L'autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1987, p. 24.

⁶⁷ Jean Baudrillard affirme que « nous sommes, avec la promiscuité immanente et la connexion perpétuelle de tous les réseaux dans la communication et l'information, dans une nouvelle forme de schizophrénie. » (*Ibid.*)

télévision se pose au cœur de ces deux réalités comme un espace intermédiaire : elle accueille les référents propres à la vie du narrateur autant qu'elle lui en propose de nouveaux et rend lisibles l'un par l'autre deux événements qui n'ont pourtant rien en commun.

Il faut examiner les moyens utilisés par Joncour pour fusionner ces deux univers afin de comprendre comment le dispositif sémiotique télévisuel imprègne la façon de lire le monde du narrateur. D'un côté, comme nous venons de le mentionner, le tableau que ce dernier brosse de l'immeuble est celui d'un bâtiment en zone de guerre. Les images du conflit en Irak interfèrent avec sa vie quotidienne et le bousculent tant que Paris semble plongée dans le conflit qui fait rage au Moyen-Orient. Dans *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Edmond Couchot décrit avec précision l'impression d'ubiquité provoquée par la télévision. Il fait cette observation :

[Le téléspectateur] « oublie » [...] que s'il est effectivement coprésent à la capture de la scène, il ne se tient pas réellement dans l'espace où elle se déroule [...] La contraction du temps de l'émission, de la transmission et de la réception, entraîne l'illusion de la contraction de l'espace entre le lieu de la scène et le lieu de la réception. Le temps soumet l'espace⁶⁸.

Cette explication est convaincante, mais le roman va plus loin encore et montre que, même lorsque le téléviseur n'est pas allumé, l'écoute constante de la télévision entraîne une modification continue de la perception de l'environnement. Regardant inlassablement le petit écran, le héros perçoit des images de paysages ravagés par la guerre et de soldats qui se préparent à attaquer comme faisant partie de sa réalité. Ainsi, quand il voit son immeuble menacé de destruction, il ne songe pas aux investisseurs étrangers, mais aux soldats américains qui envahissent l'Irak et prend les traits d'un soldat prêt à tout pour défendre son studio.

⁶⁸ Edmond COUCHOT, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2007, p. 168.

Au fil du récit, il se retranche de plus en plus intensément dans ses quartiers et a l'impression « d'en tenir le siège » (26). Il est constamment sur le qui-vive, porte à l'occasion une cagoule noire qui lui donne des airs de membre de commando, se « ras[e] les cheveux à la tondeuse » (171) pour entrer dans le rôle et met un « flight jacket qui [lui] accentue les épaules » (171). Alors qu'il ne reste qu'une semaine avant la déclaration de guerre des Américains, il se met à parler comme un militaire et s'imagine lutter avec un huissier, véritable cible à abattre : « l'affrontement virera au corps à corps, l'ennemi sera là, je pourrai mettre un visage sur lui, définir le visage c'est savoir où frapper » (166). Mais le narrateur doit peu à peu s'avouer vaincu puisque, « comme dans une guerre de positions, [il] sen[t] bien [qu'il est] en train de perdre une pièce majeure, le palier » (182). Avec sa formulation directive et sans fioriture, le décret qui autorise l'expulsion des locataires évoque une déclaration de guerre et la rénovation de l'édifice s'apparente à un assaut : « Samedi 15 mars, à partir d'aujourd'hui les bailleurs peuvent procéder aux procédures d'expulsion. » (220) Sous un certain angle, les ouvriers deviennent des soldats en pleine offensive comme en témoigne l'emploi de termes appartenant au champ lexical de la guerre pour dépeindre leurs actions : « À 8 heures pile ils attaquent, ils frappent par surprise sans le moindre coup de semonce, aucun signe préalable, ils se sont mis à taper juste au-dessus... » (227) Qu'il soit question de la « règle de l'attaque surprise » (227), des « coups [qui] partent » (227), des « vibrations terribles » (227), de l'« ultimatum » (227) ou des « ordres qui résonnaient » (228), l'immeuble est au cœur d'une intervention militaire et l'ancien hôtel évoque un paysage affecté par la guerre :

Dans la cour il y a déjà un dispositif impressionnant sur place. Ils ont étendu de longues feuilles de plastique transparent sur les pavés, il y a des dizaines de sacs de silice et de plâtre entassés, disposés en rangées, ça ressemble à ces abris qu'organisent les militaires avec des sacs de sable, ça donne à la cour des allures de camp retranché. (215)

L'immeuble envahi par les matériaux de construction ne s'éloigne pas de l'image typique d'un bâtiment en rénovation, cependant, de près ou de loin, tout ce qui touche à la réfection de l'immeuble lui rappelle des traits de la guerre, laquelle est le sujet

dont tout le monde parle en cette période de tension où s'opposent les États-Unis et l'Irak. Mais l'omniprésence des images de conflits armés n'affecte pas uniquement l'imaginaire du narrateur. Elle touche aussi les autres Parisiens qui, dès qu'ils aperçoivent la Jeep Willis du Chinois, pensent immédiatement à la guerre et lancent à la blague : « "Bagdad, c'est pas là..." » (221)

Si l'ancien hôtel est devenu une métonymie de l'Irak, Bagdad semble pour sa part subir le même sort que cet immeuble. Au début du récit, avant qu'il n'allume son téléviseur et n'entende parler d'une possible guerre entre les États-Unis et l'Irak, le narrateur ressentait déjà un sentiment d'appartenance par rapport à son appartement qu'il considère comme sa « zone » (10), son « territoire » (10). Fort attaché à l'endroit, il se met à s'identifier aux Irakiens qui, comme lui, sont menacés sur leur propre terrain. Le fait que les Américains soient dans les deux cas responsables de la situation – les investisseurs proviendraient des États-Unis – accentue pour lui la ressemblance entre les deux événements :

Histoire d'en rajouter, je lui dis que les Américains sont bien les derniers vrais idéalistes, là où ils veulent changer le monde, ils y vont, ils mettent un blouson et ils y vont... Alors s'ils veulent refaire un immeuble, pas de problème, ils le refont, pareil pour l'Irak, ce sera comme un immeuble refait à neuf... (162)

Alors qu'il risque d'être délogé par une armée de démolisseurs, il perçoit la capitale irakienne comme un bâtiment en train d'être rasé. De la même façon que le lexique utilisé dans les reportages journalistiques contamine les commentaires sur la rénovation du vieil hôtel, les substantifs employés pour décrire la rénovation de l'immeuble s'appliquent à la guerre : « Au fil des éditions ils parlent de reconstruire l'Irak à coups de frappes chirurgicales, de tout refaire sans rien abîmer. » (206) L'épithète « chirurgicales » évoque le projet immobilier en voie de transformer les murs détériorés du bâtiment en murs de pierres blanches (20) et les studios en appartements débarrassés des traces du passé. Qui plus est, l'antithèse « tout refaire sans rien abîmer » est l'objectif officiel de la propagande des dirigeants américains,

mais aussi celui tout aussi officiel de la publicité des investisseurs qui disent vouloir restaurer l'immeuble alors qu'ils vont plutôt entreprendre sa destruction.

Le narrateur ne différencie visiblement plus la réalité de ce que lui présente la télévision. L'image brouillée qu'il a de ce qui l'entoure est une conséquence de sa téléphagie. Comme le zapping qui provoque des mélanges inattendus et hétéroclites d'émissions, il fusionne les univers irakien et parisien par l'entremise d'un vocabulaire qui permet des passerelles sémantiques entre eux. De plus, de la même façon que les journaux télévisés enchaînent des nouvelles diversifiées, il passe de sa vie propre à la guerre en Irak, allant constamment d'un événement à l'autre. La description de ses heures d'écoute donne un exemple de cette succession d'informations :

À la télé l'émotion se décrète, les soirées « spécial fou rire » succèdent aux moments de panique totale [...] Ce soir, on ne parle plus seulement de guerre mondiale mais de guerre de religion [...] Ce soir, ils parlent aussi d'une jeune femme hospitalisée à Hongkong [...] La France prend des mesures radicales, restrictions de voyages, isolements des cas suspects, caméras thermiques à la sortie des avions. Sur place ils parlent d'exterminer six milliards de canards...
(23-24)

Cet enchaînement égalise les événements puisqu'ils occupent la même plage horaire et ont droit, peu importe leur ampleur, au même traitement médiatique. Comme nous le verrons plus loin, les présentateurs abordent chaque catastrophe de la même façon, comme s'il s'agissait de la « pire crise que l'humanité ait connue » (100). En résulte une irrationalisation des souffrances, lesquelles sont toutes mesurées à une seule et même aune. La perception du réel s'accomplit alors de la même façon que dans le journal télévisé : elle tend à uniformiser les événements dont le narrateur est témoin que ce soit illusoirement de près ou illusoirement de loin. Entre l'un qui risque de faire des dizaines voire des centaines de milliers de morts en Irak et l'autre qui oblige quelques personnes à quitter leur foyer s'installe une analogie que résumerait le mot *invasion*. Le résultat est double : d'un côté la cruauté et la violence de la vie urbaine

et civile sont très bien mises en évidence, de l'autre la cruauté et la violence de la guerre sont quelque peu gazées. Dans les deux cas, la télévision trompe son monde.

La traversée des fuseaux horaires

En plus de provoquer ce nivellement événementiel, la fusion des réalités produit un autre effet important : l'abolition des frontières spatiotemporelles. Si l'effacement des frontières n'est qu'une impression – le téléspectateur n'a aucun pouvoir d'intervention sur les lieux qui lui sont présentés –, il contribue malgré tout lui aussi au brouillage des repères. En fait foi l'utilisation de la parataxe :

Plutôt que d'aller sur le palier, j'ouvre ma fenêtre côté rue pour voir qui sortira de l'immeuble. La porte cochère ne s'ouvre pas. Dehors il fait froid. Les hélicoptères sillonnent tout maintenant, ils décollent par vagues trop près des micros, c'est vertigineux comme les télécommandes se perdent. (12)

Bien que ces phrases réunissent des éléments hétéroclites qui appartiennent à des univers distincts, l'effet produit n'est pas un morcellement de l'information, mais bien un amalgame des repères. Les lieux sont raccordés de façon à être fondus l'un dans l'autre. En effet, alors que le narrateur regarde par la fenêtre, il décrit le ciel irakien envahi par l'armée, ce qui joint dans l'imaginaire du lecteur deux images qui, ensemble, donnent vie à une scène parisienne inattendue, où la ville est envahie par les hélicoptères militaires. Cette fusion est d'autant plus réussie que l'énonciation élimine la médiation par laquelle passe la guerre : ni l'écran ni le téléviseur ne sont mentionnés et le regard se pose directement sur les hélicoptères. Cette abolition des frontières laisse entrevoir ce que serait la Troisième Guerre mondiale annoncée à de nombreuses reprises dans les médias puisque la capitale française est soudainement transformée en champ de bataille. En témoigne cet autre exemple qui fait aussi usage de la parataxe et du raccord immotivé entre éléments disparates, procédé qui est d'ailleurs utilisé en télévision lors de l'étape du montage :

Il tenait son micro d'une main, en même temps il tentait de retenir ses fiches que le vent affolait, un courant d'air rouvrit sèchement la porte, un grand coup de froid glacial submergea la pièce, les hélicos continuaient de s'incliner, on aurait dit d'énormes libellules, probablement bourrés de vivres ou d'armement, dans l'appartement d'à côté il y avait de la lumière derrière les rideaux. (13)

Cette « fluidité » obtenue à partir « d'éléments disparates ou disjoints⁶⁹ » a été analysée par Marie-Pascale Huglo dans une étude sur l'enchaînement dans les récits contemporains. L'auteure y souligne l'influence des moyens de communication dans la syntaxe de nombreux auteurs⁷⁰ :

La fluidité des articulations syntaxique et romanesque des éléments du récit pourrait ainsi également relever d'une réfraction esthétique, littéraire du milieu fluide et hétérogène dans lequel nous baignons. Ce *milieu médiatique* n'apporte pas seulement un flux incessant d'information et des archives monstrueuses (mais instables), pas seulement un surplus de statistiques, de sites, de données transférables, il apporte aussi une autre façon de concevoir le temps, l'espace, les « connexions ». Si nos perceptions sensibles sont bel et bien « appareillées » [l'auteure fait référence à J.-L. Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004.], c'est-à-dire médiatisées par les dispositifs techniques, on peut considérer que la fluidité hétérogène perçue dans le roman a quelque chose à voir avec des modes d'apparaître contemporains associés aux nouveaux médias qui imprègnent l'écriture et l'univers romanesques⁷¹.

La création d'un nouvel espace fusionnel dans *Que la paix soit avec vous* signale la capacité qu'a la télévision d'influencer non seulement l'écriture (le dispositif sémiotique télévisuel est une source d'inspiration pour la syntaxe et la forme du roman), mais la conception du temps et de l'espace du téléspectateur. Par exemple, lorsque le narrateur décrit le contenu du journal télévisé, les États-Unis et l'Irak ne semblent pas plus éloignés que ne le sont la France et l'Espagne :

⁶⁹ Marie-Pascale HUGLO, « L'art d'enchaîner. La fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 127, [En ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/014271ar>>, consulté le 11 novembre 2010.

⁷⁰ Huglo mentionne Annie Ernaux, Chloé Delaume, Jean-Philippe Toussaint et Michel Houellebecq.

⁷¹ Marie-Pascale HUGLO, *op. cit.*, p. 135.

À 23 heures heure locale, à New York, le reporter est dans la rue face à l'immeuble de l'Onu, il a visiblement froid. [...] En plateau, un expert analyse cette nouvelle [...] Depuis l'Irak, l'envoyé apparaît sur un fond de ciel bleu... (101)

De Paris à Bagdad et de Bagdad à Washington, le roman de Joncour effectue un va-et-vient constant d'un lieu à l'autre et fait ressentir au lecteur cette impression de proximité entre les pays. Pour reproduire cette sensation d'ubiquité, la forme du texte démarque différents genres de productions télévisées qui transportent virtuellement les téléspectateurs loin de leur foyer. Dans une séquence isolée du reste du texte, le narrateur annonce par exemple que « le premier mort est français » (94). Ce paragraphe reprend les caractéristiques de la dépêche : sa forme est brève et fragmentée et, comme une nouvelle qui interrompt le fil des informations télévisées, il s'immisce entre deux paragraphes qui traitent de sujets distincts. Le roman se substitue ainsi à l'écran du téléviseur et invite, l'instant de quelques lignes, le lecteur en Irak. C'est aussi le cas dans l'extrait suivant qui s'apparente à une capsule journalistique sur la situation irakienne :

Pendant ce temps-là, certains polissent leurs armes, d'autres creusent des puits de six mètres dans les jardins de Bagdad, des enfants remplissent des sacs de sable pour protéger les carrefours, des B 52 gavés de bombes glissent en pleine nuit dans le ciel glacé de l'Europe, en direction du Moyen-Orient. (58)

Dans la dernière phrase du chapitre qui précède ce passage, le narrateur affirme « prend[re] [s]on voisin en compte » (57). Avec cette proximité artificielle engendrée par la télévision, ce « voisin » pourrait être le Moyen-Orient auquel il s'intéresse immédiatement à la page suivante – et non un possible locataire. Cette illusion d'ubiquité le place dans des espaces virtuels et fantasmés et, par conséquent, en retrait du monde réel.

En fait, il n'est pas surprenant de le voir se détourner de la réalité puisqu'il pose un regard déceptif sur sa vie :

J'en suis là, j'en viens à la désirer cette guerre, pour que tous ces comforts volent en éclats, laminer les certitudes de tous ceux pour qui la vie a un sens, une guerre, ça donnerait une cohérence à ce mélange de manque et d'amertume qu'est ma vie. Le chaos c'est le bain rêvé des âmes noyées, enfin je me sentirais à ma place. (159)

Puisque dans la vie réelle, il évolue en marge de la société et de sa famille, il élit domicile dans les lieux télévisuels, lesquels n'exigent aucun compte à rendre. Lorsqu'il zappe, il recherche un lieu où il se sentirait à sa place et trouve dans les images violentes et absurdes de la guerre un chaos qui le fascine et auquel il reste attaché. Perdu dans un monde qu'il ne comprend pas et trouvant difficilement un sens à son existence, il s'identifie à ce désordre. Un grand désespoir transparait dans ces lignes qui tracent le portrait d'un homme insatisfait de sa condition. Mais le petit écran, plutôt que de l'aider, le ramène toujours à des représentations de l'ailleurs qui n'ont de cesse de l'éloigner virtuellement de chez lui et de l'empêcher de se prendre en main. Car si cette impression d'être à plusieurs endroits en même temps semble lui donner un « pouvoir astronomique » (13), ce n'est qu'un mirage puisqu'elle le cloue à son canapé pendant de longues heures.

Toutefois, au contraire du narrateur de *La Télévision*, cette léthargie ne semble pas l'ennuyer et le monde qui lui importe le plus demeure celui de l'Irak. Il affirme lui-même l'avoir « en tête d'une façon démesurée, irrationnelle » (154) et les images vues à la télévision ponctuent ses pensées comme s'il en était traversé. Il le sait, l'importance que les scènes de Bagdad prennent dans sa vie devient exorbitante et sans lien avec ce qui se passe. Par exemple, après avoir parlé des Parisiens qui rentrent du travail, il mentionne que « [p]endant ce temps, à six mille kilomètres de là, les GI's s'enfoncent dans le désert avec la conviction de redresser les Twin Towers » (191).

Son espace se résume à l'écran de son téléviseur, le seul endroit où il lui est possible de voir les images d'un pays qui l'attire mais qui lui est inaccessible. Le rythme de sa vie et son organisation temporelle sont désormais déterminés par la

télévision. Elle l'accompagne du matin au soir et lui fait perdre toute notion du temps, comme le souligne ce passage :

Il est 5 heures du matin à Paris.

Il est 23 heures à New York.

Il fait déjà jour à Bagdad.

J'enjambe les fuseaux horaires en passant d'une chaîne à l'autre. C'est un pouvoir astronomique, je suis là, dans mon lit, sans trop savoir si je n'ai pas encore dormi, ou si je suis déjà réveillé, si la télé n'est pas encore éteinte ou déjà allumée. (100)

Alors que la télévision lui ouvre à première vue différents horizons, elle lui impose plutôt des œillères qui le réduisent à un espace pixellisé vidé de toute dimension sensible et qui participe à son effacement du monde.

Cette prédominance de l'univers artificiel dans sa vie questionne l'existence même d'Hannah. À l'instar des villes présentées à la télévision, la jeune femme n'a rien de concret : la possibilité qu'elle apparaisse au petit écran dans la manifestation de Copenhague la rapproche d'un personnage virtuel. Elle semble avoir été engloutie dans ce monde dominé par l'image, devenant à son tour une simple représentation, d'autant plus que leurs textos et leurs échanges téléphoniques mettent en évidence leur absence physique réciproque. Pour le narrateur qui se dit « incapable » (59) d'établir un contact avec une telle femme, elle représente au bout du compte pour lui la compagne idéale : comme l'univers virtuel dont elle fait partie, elle demeure hors d'atteinte et ne menace pas son confort. Certains indices laissent même croire qu'elle ne serait qu'un fantasme puisqu'il qualifie l'endroit d'où elle vient, le Luxembourg, de « pays improbable » (59) et le compare à « une contrée comme [celle que l'on retrouve] dans les contes » (59). Telle une princesse appartenant à l'une de ces histoires, Hannah ressemble à un personnage fictif, inventé par un homme qui s'ennuie et qui est habitué d'évoluer dans un monde en partie fantasmé.

Traumatisme collectif

Même s'il porte un regard critique sur le journal télévisé, le narrateur n'« échappe pas » (23) à la terreur que soulève le traitement médiatique du conflit armé en Irak. En faisant sans cesse référence à une possible guerre mondiale, les journalistes et les experts éveillent chez les Français de douloureux souvenirs. De fait, le roman de Joncour dépeint une ville de Paris qui ne s'est pas encore remise de la Deuxième Guerre mondiale. Les marques de l'Occupation et du conflit laissées dans la capitale, littéralement hantée par les événements de 1939-1945, sont ineffaçables. Le traumatisme est encore présent, que ce soit par l'intermédiaire des rues qui portent des « inscriptions [...] pour dire qu'à tel endroit un résistant est tombé, que tel immeuble a été raflé » (20) ou dans l'attitude des survivants qui espèrent toujours le retour des disparus. En effet, de nombreux appartements de Paris demeurent inoccupés et semblent toujours attendre les déportés. Malgré l'éviction de la femme et du fils de Grossman, un ancien locataire, Mme Brosse « a gardé les lieux intacts [...] comme s'ils allaient revenir à tout moment » (78). Ces victimes qui sont encore attendues représentent une réalité commune à toutes les guerres, ce que souligne l'excipit du roman où il est question « des Irakiens [qui] cherchent leurs disparus, des proches dont ils n'ont plus de nouvelles depuis trois jours, ou des années » (240). Les conflits armés ont laissé chez les victimes des traces physiques et psychologiques indélébiles. Pour ces personnes à jamais marquées, la guerre fait partie intégrante de leur vie. La durée de tout conflit peut donc être perçue bien différemment d'une personne à une autre selon l'expérience qu'elle en a. Mais, pour les téléspectateurs, les guerres s'étendent sur une durée précise : elles débutent dès leur annonce par un journaliste et se terminent lorsque leur fin est décrétée par un haut dirigeant. La télévision favorise donc une vision illusoire et, en fait, militaro-politique des guerres : une fois les conflits terminés, ils disparaissent des écrans comme s'ils n'avaient jamais eu lieu. Si cette couverture médiatique permet en quelque sorte de *faire passer* les guerres, elle ne correspond toutefois pas à une réalité dans laquelle leurs conséquences se font sentir longtemps après leur fin.

Ainsi, dans ce Paris où la guerre est toujours présente, mentionner la possibilité d'un conflit d'envergure mondiale comme le font les experts et les présentateurs du journal télévisé (11, 23) ravive les craintes des survivants de 1939-1945, voire de leurs descendants. Les emplettes que Kinsver désire faire, soit l'achat de bouteilles d'eau, puis l'acquisition du matériel nécessaire pour fabriquer un abri étanche, en sont la preuve puisqu'elles renforcent l'image d'une ville en état de siège. La vieille femme agit comme si la guerre sévissait toujours. Elle voit dans le consortium américain un ennemi contre lequel elle doit se battre et sa réaction évoque la Résistance : « Ils veulent notre peau vous savez, mais je vous jure qu'on tiendra, ici on a toujours tenu bon, alors vous pensez... » (19) Le narrateur remarque cette propension à l'extension du sentiment de persécution (qui souligne combien inhumaine et violente fut la persécution réelle dans le passé) et à la superposition des temps : « Elle en parlait comme si Paris était sous le feu d'une réelle menace, que la finance était en soi une puissance occupante... » (19)

De nombreux éléments du récit, à commencer par la réaction de Kinsver, éveillent le souvenir de la déportation des anciens occupants de l'immeuble durant l'Occupation de 1940-1944. Le narrateur, entendant qu'elle parle de leur expropriation comme de la conséquence d'un « complot » (19), sait qu'elle fait allusion aux collaborateurs et au gouvernement de Vichy qui participèrent aux rafles nazies. Dès lors, quand il mentionne la brutalité avec laquelle certains Parisiens sont expulsés de chez eux (18) et parle de leur éviction comme d'une « assez belle humiliation » (18), ce n'est pas sans lien avec le sort humiliant réservé aux Juifs, traités comme des êtres inférieurs sous Vichy et l'occupation allemande. De surcroît, la cagoule qu'il porte à l'occasion évoque les cagouleurs, membres de l'Organisation secrète d'action révolutionnaire nationale, groupe terroriste d'extrême-droite dans les années 1934-1940 dont nombre de membres s'étaient ralliés au maréchal Pétain au moment des rafles organisées à Paris (la plus connue est celle du « Vel d'Hiv » en juillet 1942).

Le parallèle établi par le texte via Kinsver et le narrateur entre l'extrême droite collaborationniste et les responsables de la destruction de l'immeuble n'est pas sans rappeler l'analogie entre les huissiers et les collaborateurs développée dans plusieurs textes de Lydie Salvayre, dont *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*. Dans cette pièce de théâtre, Maître Échinard, huissier de profession, explique à ses étudiants les règles du métier. Les avertissant des difficultés auxquelles ils pourraient se buter, il fait appel à son expérience personnelle et leur raconte sa rencontre avec une vieille femme qui, dans un excès de furie, l'accusa « d'être un milicien aux ordres de Darnand⁷². » Joseph Darnand, comme il l'explique à ses élèves, était « chef de la Milice en 1942 puis secrétaire général au Maintien de l'Ordre de 1943 à 1944⁷³. » Il fut donc l'un des leaders de la collaboration et un antisémite des plus notoires. Comme Kinsver, cette vieille femme, victime de la Deuxième Guerre mondiale, associe l'huissier qui la menace d'éviction à un collaborateur : à ses yeux leur rôle est similaire. L'attitude méprisante de Maître Échinard à l'égard des expulsés et la violence de certaines de ses paroles, lorsqu'il affirme par exemple que « les huissiers passent à l'attaque⁷⁴ », accroît sa ressemblance avec un homme à la solde du gouvernement de Vichy.

Que la paix soit avec vous de Serge Joncour et la pièce de Lydie Salvayre montrent l'un et l'autre que le passé de la collaboration et que le souvenir de l'Occupation hantent toujours les murs de Paris. Comme l'auteure de *La Compagnie des spectres*, Joncour met en exergue des personnages si traumatisés qu'ils procèdent par projections et associations. Les éléments qui ravivent le souvenir de la Deuxième Guerre mondiale et ceux qui se rattachent à la guerre d'Irak se télescopent dans le destin du vieil immeuble, qui devient un lieu carrefour où se croisent différentes temporalités et plusieurs récits mémoriels. À cet égard, l'ancien hôtel est une métonymie de la télévision, laquelle respecte un même principe de concentration des

⁷² Lydie SALVAYRE, *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, Paris, Éditions Verticales, 1997, p. 26.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

lieux et du temps, mais sans lui rattacher les douleurs intérieures qui habitent les personnages de Joncour.

« *Il n'y a rien de nouveau sous le soleil* »

Au contraire de Kinsver, le narrateur n'a jamais été témoin d'un conflit mondial. C'est pourquoi, même s'il montre parfois des signes d'inquiétude, il ne se laisse pas impressionner par la possibilité d'une Troisième Guerre mondiale évoquée par les journalistes, lesquels désirent retenir les téléspectateurs devant leur téléviseur grâce au suspense créé⁷⁵. De fait, ses propos déjouent l'effet dramatique recherché par le journal télévisé. Par le souvenir de la Deuxième Guerre mondiale et le récit du conflit en Irak, il dévoile un monde qui ne pourra jamais se sortir de la guerre et affirme que « [c]e qui a été, c'est ce qui sera, et ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera » (117). Il est si désillusionné que rien ne peut le surprendre. Pour cette raison, il demeure indifférent devant ce qui est présenté comme une menace qui plane sur le monde : « Une édition spéciale parle d'armes de destruction massive dissimulées par un furieux dictateur, d'une guerre probable entre les États-Unis et l'Irak, une guerre mondiale pourquoi pas. » (11) Ce commentaire détaché et ambigu, placé en fin de phrase (« pourquoi pas »), s'oppose au sensationnalisme télévisuel, mais, en même temps, connote un fatalisme et une indifférence paradoxalement nés de ce dernier.

Car les journalistes sont en grande partie responsables de son détachement. En effet, leur surutilisation de formules stéréotypées telles que « [c]'est la pire crise que l'humanité ait connue depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale » (100) finit par annihiler l'effet pathétique qu'ils cherchent à produire. Comme les termes aux accents d'apocalypse ne ravivent chez lui aucun souvenir douloureux, le narrateur est

⁷⁵ Comme l'affirme Jean-Jacques Wunenburger, la « [c]onstruction d'une émission, [la] durée des séquences, [le] ton du discours, tout subit le couperet de la nécessité de retenir les téléspectateurs devant l'écran. » Cependant, comme nous l'analysons dans cette partie du deuxième chapitre, *Que la paix soit avec vous* montre qu'à trop vouloir impressionner, le journal télévisé provoque l'effet contraire. Traitées pareillement, avec le même ton alarmiste, les tragédies présentées par les journalistes deviennent banales aux yeux des téléspectateurs. (Jean-Jacques WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 113.)

capable de discerner les intentions qui se cachent derrière leur emploi. Il remarque que ces discours sinistres font partie des moyens utilisés par les médias pour spectaculariser la réalité et susciter de fortes réactions chez les téléspectateurs :

À force, je suis habitué à ce genre d'intonations, que ce soit au sujet d'une catastrophe aérienne, d'un nouveau virus, d'une marée noire, de la dette publique, du réchauffement de la planète, de la menace terroriste, il y a souvent comme une volonté de faire enfler le spectacle, de créer toutes les conditions de la panique. (100-101)

Si le but est d'impressionner, la similarité des couvertures médiatiques et le pancatastrophisme qui en résulte engendrent plutôt une impression de déjà-vu qui empêche l'étonnement du spectateur devant certains reportages. La fascination pour les images choquantes, les débats sur l'implication de la France, les données troublantes sur le nombre de morts, les discours tenus à gauche et à droite, tous ces aspects sont récurrents dans le traitement de la guerre et deviennent banals pour un individu conscient que le journal télévisé et l'Histoire ne font que se répéter :

Tous les jours on dira que les bombardements ont été plus violents que la veille, heure par heure on fera la comptabilité des morts et des blessés, surtout pas des survivants, pas un mot sur cette forme-là de dissidence, sous l'effet de la colère certains se radicaliseront, l'écœurement sera physique, l'issue incertaine, ça durera des mois, on craindra l'embrasement généralisé, par moments on se verra même dedans, compromis jusqu'aux éclats, se posera peut-être la question de savoir jusqu'à quel point s'engager... (83)

L'expérience du narrateur et sa très bonne connaissance de la télévision lui permettent de prédire le déroulement de la guerre, ce que traduit l'emploi du futur simple. Il profite de cette prévision pour souligner le manque d'intérêt pour les survivants manifesté par les journalistes. Ces derniers, pris dans les rets du sensationnalisme hégémonique, filment sans pudeur des cadavres, car de la fascination des images, seraient-elles morbides, dépend la popularité d'un journal télévisé en situation de concurrence avec les autres journaux télévisés.

L'écriture de *Que la paix soit avec vous* reflète ce regard insensible porté sur les victimes. Sans fioritures ni lyrisme, certaines scènes sont décrites au lecteur telles qu'elles sont présentées au téléspectateur, c'est-à-dire très crûment. Il y est question de « types tellement défaits qu'ils sont en morceaux » (52), de « bouts de corps » (52) et, comme le montre ce passage, la situation pourrait même s'aggraver :

Les séquences s'enchaîneront, chacun se sentira désinhibé, le journaliste ne prendra même plus la précaution de prévenir, au début du reportage. « Les images que vous allez voir sont difficiles », les corps ne seront pas toujours recouverts de couvertures, les blessés déchiquetés mais encore vivants, vaguement jetés dans des couloirs d'hôpitaux sales comme des bidonvilles, les journalistes se bousculeront au milieu des blessés qui gueuleront à même le sol des couloirs, ça fera penser à ces refuges de chiens abandonnés où ils hurlent tous, sinon que les chiens on est là pour en choisir un, alors que ces hommes-là, ces femmes ou ces enfants, on les laissera s'infecter dans leurs draps dégueulasses. [...] Il y aura là la photo d'un gars avec le ventre tranché, jeune et beau corps à terre, celui-là même qu'on aura vu la veille dans le reportage à la télé [...] Avec le sang qui suinte et le sommier qui s'imbibe, des mouches qu'il n'a même plus la force de repousser... (225)

Toujours au futur simple, le narrateur prédit ce qui sera montré au journal télévisé. Il devance les propos des présentateurs et témoigne d'une maîtrise des rouages du milieu journalistique : il a une bonne idée des images que les envoyés spéciaux choisiront et de la façon impudique avec laquelle elles seront présentées. Comme il prend les devants de l'information, il annule l'effet de surprise désiré par les reporters qui misent sur des images chocs. Il sait que celles-ci correspondent à de nombreux lieux communs associés à la guerre tels que les couloirs insalubres remplis de corps et les mourants assaillis par les mouches. L'évocation des « journalistes [qui] se bousculeront » pour capter les scènes de souffrance met de l'avant le côté inhumain de ces hommes qui, dans le but paradoxal d'émouvoir les téléspectateurs, font preuve d'une indifférence déconcertante.

Le détachement lassé du narrateur devant tous ces drames souligne une des conséquences néfastes du journal télévisé : à force de surexposer les diverses tragédies, il en vient à les banaliser aux yeux des téléspectateurs. Inondés de

sensationnalisme, ceux-ci finissent par s'habituer à toutes les horreurs, comme si elles allaient de soi. À l'inverse du but escompté, le journal télévisé provoque une désensibilisation des téléphiles. Mais si le narrateur critique le sensationnalisme du bulletin télévisé, il n'oublie pas que le voyeurisme de la population en est en partie responsable. Il remarque en effet que le défilement de situations plus tragiques les unes que les autres a favorisé une accoutumance au sensationnel que les journaux télévisés doivent dorénavant entretenir : « à force de regarder vient le goût de la surenchère, cette nécessité que chaque effet surclasse le précédent. » (49) Il ne fait d'ailleurs pas exception à la règle, visiblement content d'être de retour chez lui « juste à temps pour le dernier journal de la nuit » (187). Malgré sa connaissance des stratagèmes employés pour attirer un large public, il n'échappe pas au pouvoir des images qui le rivent à son écran. Bien qu'il soit conscient de sa téléphagie, il est incapable d'y mettre un terme et, par cet échec, le pouvoir du petit écran est multiplié. Dans le premier chapitre de notre étude, nous avons vu que le narrateur de *La Télévision* compare le média à une drogue, de par la dépendance qu'il fait naître chez lui. La même analogie se retrouve de manière plus indirecte dans *Que la paix soit avec vous* puisque la télévision y a le même effet : le narrateur la sait néfaste, mais ne peut se résoudre à s'y soustraire. Anesthésié par les images, il ne peut se détourner de l'écran, même s'il porte un regard critique sur ce qu'il y voit. Alors qu'il souffre de troubles nerveux qui le privent de « participer d'une foule, même la foule minime d'un bar, d'un métro, d'un ascenseur » (55), elle prend la place d'une compensation médicamenteuse qui lui fait oublier ses problèmes quotidiens.

Désamorcer le sensationnalisme

Le manichéisme avec lequel les acteurs de la guerre en Irak sont dépeints participe du sensationnalisme qui fait monter les cotes d'écoute. Le bulletin télévisé brosse un portrait sans nuance de George W. Bush et de Saddam Hussein présentés respectivement comme le sauveur et le démon. Le narrateur est perplexe devant cette façon de les décrire. En fait, c'est l'utilisation du conditionnel présent dans des phrases

qui le montrent peu convaincu du danger imminent que représentent Saddam Hussein et ses alliés : « on cherche à m'impliquer, des forces obscures m'auraient déclaré la guerre, à moi, citoyen de l'inutile, tranquillement installé devant mon poste... » (23) La désignation des alliés du président irakien, appelés les « armées de Saddam » (51), accentue l'idée d'un affrontement entre les forces du bien et du mal, d'autant plus que, sur le plan phonétique, les noms « Saddam » et « Satan » possèdent une sonorité similaire. Le manichéisme est renforcé par les apparitions télévisuelles de George W. Bush, un évangéliste qui a Jésus (192) pour philosophe préféré et qui se dévoile au monde en tant que messie d'occasion lorsqu'il déclare : « Mes chers concitoyens, les opérations ont commencé, pour libérer l'Irak, pour libérer le monde. » (223) Aux yeux du narrateur, cette manière peu nuancée de présenter le conflit irakien ou toute autre guerre est peu crédible :

J'ai toujours trouvé grotesque les scénarios à la James Bond, des intrigues binaires fondées sur le postulat du bon et du méchant, le spectre d'une menace mondiale déjouée par le héros salutaire, et pourtant chaque fois, l'Histoire ressert le même plat, le schéma de l'alternative simpliste, d'un côté les bons et de l'autre les méchants. (158-159)

La couverture médiatique de la guerre en Irak fait de la télévision un outil de propagande. Le narrateur n'est pas dupe et sait qu'« on cherche à [l']impliquer » (23) dans le conflit, à susciter chez lui d'intenses réactions. Cette observation lève le voile sur l'une des caractéristiques principales du journal télévisé : donner aux téléspectateurs l'impression d'être personnellement interpellé par le présentateur. Ce lien étroit noué avec le public est une tactique efficace pour rallier les citoyens à une cause ou à une idéologie. Tous les moyens sont bons pour les convaincre du bienfondé d'une décision et des chaînes comme Fox News et CNN l'ont compris : les images du drapeau israélien brûlé par des manifestants – un événement pourtant isolé – ne sont pas présentées par hasard. Selon le narrateur, « cette scène les arrange bien, elle sert mine de rien de propagande » (193) et tend à conférer une légitimité altruiste à l'intervention américaine en Irak. Tous les événements présentés à la télévision relèvent pareillement d'un choix qui n'est jamais anodin. Compte tenu du caractère

anonyme de l'instance télévisuelle, les intentions derrière les reportages s'effacent souvent au profit d'images qui empêchent toute distance critique en raison de leur pouvoir de fascination.

Le gouvernement américain connaît bien l'influence de la télévision sur le téléspectateur, c'est pourquoi il n'hésite pas à diffuser l'un de ses propres reportages sur « la plus grosse arme conventionnelle jamais conçue » (50), laquelle atteste de sa puissance militaire. L'image de l'armée américaine victorieuse, avec les « soldats [qui] lancent des cris de joie et [qui] applaudissent » (50) au cours de leur entraînement, exalte un sentiment de supériorité et d'assurance que le narrateur s'efforce de déconstruire en mentionnant que « [j]usque là ils ne blessent que du sable » (50). Il critique ainsi leur enthousiasme exagéré : il ne s'agit après tout que d'un entraînement et aucune victoire n'a réellement été remportée. En outre, il rappelle que si, « jusque-là », ce n'est que le sable qui subit leurs assauts, la guerre fera rapidement des victimes réelles. Il n'y a donc aucune raison de se réjouir. Il affirme aussi que les GI's « s'essayent à l'exotisme » (82) dans le désert, ce qui fait paraître leur mission étrangement ridicule et rend obvie l'incongruité de la présence des soldats américains sur le territoire irakien. Un peu plus loin dans le récit, l'annonce de la mort d'un reporter, « renversé par un char américain » (94), est loin de redorer leur image puisqu'ils font une première victime avant même le début de la guerre, et ce, par négligence. L'événement est par surcroît lesté d'une lourde ironie : alors que les envoyés spéciaux sont dépeints dans le roman comme des hommes qui préfèrent les morts aux vivants, le décès inattendu de l'un d'entre eux devient lui-même matière à reportage.

Le narrateur tourne aussi en dérision la peur que veulent susciter les médias de masse et pousse lui-même le sensationnalisme à son paroxysme en s'imaginant victime des deux menaces qui planent sur la France :

Après coup, leurs voisins disent toujours que c'étaient des gens discrets, qu'on ne les entendait pas, c'est souvent ce qu'on entend dans les interviews les lendemains d'attentat, pareil pour les pires criminels, les voisins déclarent

toujours qu'ils n'en reviennent pas, cet homme avait l'air si calme, si discret, il ne recevait jamais personne. L'ironie serait d'avoir un nouveau voisin qui soit à la fois terroriste et porteur du SRAS. (25)

De la même façon que la forme et le ton du bulletin de nouvelles uniformisent les événements en leur accordant un seul et même traitement, il juxtapose deux menaces et les inclut dans une seule et même réalité : la sienne. Ainsi, comme le font les journalistes, il fait « enfler le spectacle » (49) en réunissant toutes les conditions de la panique, mais pour suggérer que ce gonflement peut s'avérer grandement néfaste pour ceux qui seraient enclins à croire tout ce que disent les présentateurs.

La spectacularisation de la guerre

En plus de porter une attention particulière au traitement manichéen du conflit irakien, le narrateur considère la spectacularisation du réel. Il remarque que devant les caméras, l'attitude des personnes filmées change et que leur rôle devient double : elles ne sont plus seulement des militaires ou des politiciens, mais aussi des personnalités télévisuelles. C'est ce qui se produit quand des soldats oublient un moment leur mission et saluent la caméra (108) ou lorsque Colin Powell s'adresse à ses pairs lors d'une réunion extraordinaire de l'ONU diffusée en direct et qu'il « sent tout le poids des regards de la planète » (124). Soulignant par ce moyen la transformation télévisuelle de la réalité en spectacle, le narrateur se travestit en critique de théâtre. Il décrit par exemple en ces termes cette assemblée : « Les monologues s'enchaînent, comme au théâtre, la mise en scène est minimale, le jeu d'acteur est sobre... » (123) Le portrait des hommes politiques est coupé par des didascalies sur leurs positions (« trois rangs en retrait » (123)), leurs déplacements (« se décale un peu sur sa droite » (123)) et leurs postures corporelles (« l'Américain se tient droit devant son micro, alors que le Français a le corps plié par la fatigue » (124)). Les personnages, plus souvent désignés par leur origine et non par leur nom (le Français, l'Américain), sont croqués rapidement. Quelques informations sur leurs vêtements suffisent : la femme est une Russe séduisante portant une jupe, un homme

inconnu est habillé d'un veston rayé, un autre se résume à une « cravate rouge anglaise » (125), un Français arbore une « veste trop grande » (124). Ces détails vestimentaires et la rhétorique de leurs propos rapprochent la réunion d'une pièce de théâtre. Ces hommes d'influence ressemblent plus à des acteurs costumés qui débitent leur texte qu'à des politiciens tentant de régler le sort de la planète.

Les moyens employés par le journal télévisé pour faire de la guerre un véritable « spectacle⁷⁶ » (11, 49, 82) sont efficaces puisqu'elle se confond rapidement avec les émissions de fiction qui occupent les plages horaires. Le narrateur parle même des personnes qui ont un rôle dans le conflit en termes de « distribution » (83). Tel un synopsis de film, une émission annonce l'intrigue qui prendra forme sous les yeux des téléspectateurs dans les jours qui suivront : « Une édition spéciale parle d'armes de destruction massive dissimulées par un furieux dictateur, d'une guerre probable entre les États-Unis et l'Irak, une guerre mondiale pourquoi pas. » (11) Cette entrée en matière pleine de suspense tait le nom de Saddam Hussein et en propose des traits caricaturaux qui rappellent ceux d'un personnage cinématographique stéréotypé. De plus, elle ressemble aux « prémices d'un film à grand spectacle » (11) et est regardée par des téléspectateurs en train de déguster des « chips » (49), comme ils le feraient dans une salle de cinéma. Même le général Wesley Clark compare les combats armés à des « scènes d'action » (223). Telle une œuvre cinématographique, le titre « Crise en Irak » (50) est donné au conflit et deviendra par la suite « Guerre en Irak » (159). Cette désignation qui apparaît à l'écran dès qu'il est question de la guerre ainsi que la récurrence du sujet dans les actualités donnent des airs de « feuilleton » (50, 83) à des événements pourtant bien réels.

⁷⁶ Norbert Multeau affirme que « le cinéma américain, toujours prompt à saisir l'actualité pour la transformer en spectacle, n'est jamais en retard d'une guerre. » Dans *Que la paix soit avec vous*, Serge Joncour montre que, même si cette idée est loin d'être fausse, avant d'être revisitée par les artisans du cinéma, la guerre, telle qu'elle est présentée à la télévision, intègre déjà la sphère du spectacle. (Norbert MULTEAU, « Quand la guerre est un spectacle », dans *Le cinéma et la guerre*, Philippe d'Hugues et Hervé Coutau-Bégarie (dir.), Paris, Éditions Economica, coll. « Bibliothèque stratégique », 2006, p. 147.)

Afin de plaire à leur public, les artisans de la télévision tentent de faire du conflit un sujet attractif. Le général Clark sait que les téléspectateurs et les journalistes s'attendent probablement à du contenu visuellement intéressant et il les avertit d'emblée qu'ils ne devraient toutefois espérer « rien de particulièrement visuel » (224). Malgré ses dires, les équipes de tournage réussissent à trouver des scènes conformes à ce que produit le cinéma : « Au journal de vingt heures je vois des colonnes de blindés qui remontent dans l'axe du soleil couchant, ça fait de belles images. » (108) Ces dernières satureront la mémoire collective, parce qu'elles ont été précédées par des séquences cinématographiques tant et si bien qu'elles préfigurent un film futur sur la guerre en Irak :

La nouvelle guerre qui se profile secrètera sa propre mythologie, les blindés couleur sable qui filent dans les couleurs chaudes du soir, les accents du muezzin et le signe de croix du combattant chrétien. Oui vraiment, ça fera de belles images. Peut-être même que dans dix ans, ils en feront un film, toutes les guerres finissent un jour par faire un film⁷⁷. (109)

Cette importance accordée à l'image est inquiétante, car elle suppose que le traitement de l'information vise moins l'établissement des faits que la monstration des prises de vue spectaculaires. Qu'elles soient plaisantes ou troublantes, ces scènes sont avant tout filmées dans le but de capter le regard et de toucher les sensibilités. En ce sens, les préoccupations du milieu médiatique quant à la facture visuelle des conflits armés sont les mêmes que celles de plusieurs réalisateurs et directeurs de la photographie lors de tournages de films de guerre. Par sa critique de la spectacularisation du réel, l'auteur dénonce l'imposition d'une lecture de la réalité par la télévision qui consiste, dans ce cas-ci, à offrir une représentation hollywoodienne des affrontements en Irak. L'image du conflit à laquelle a droit le téléspectateur l'éloigne du monde réel et fait naître des idées préconçues souvent basées, comme nous l'avons vu précédemment, sur un schéma manichéen.

⁷⁷ Cf. Norbert Multeau : « Jamais, depuis les films sur le Vietnam, le cinéma de guerre américain n'a connu une telle résurgence. Et jamais Hollywood n'a semblé aussi proche de Washington. » (Norbert MULTEAU, *op. cit.*, p. 147.)

Il faut cependant noter que, en faisant de la guerre en Irak l'un des sujets principaux de son roman, Joncour prend les devants sur ces artisans du cinéma et procède à une fictionnalisation de la troisième guerre du Golfe. De la même manière que « la guerre promise empiète sur les tranches horaires de la fiction » (109), les noms et les discours de personnes connues tels Donald Rumsfeld, Georges W. Bush, Saddam Hussein, le général Swannack et Deng Xiaoping ainsi que les événements réels, comme la mort du reporter français⁷⁸, figurent dans un récit où évoluent des personnages imaginés. En les intégrant ainsi, le roman transforme ces personnes réelles en personnages fictifs. Car comme l'affirme Gérard Genette, qui utilise l'exemple du narrateur de *Manon Lescaut*, même si celui-ci avait « rencontré à Calais un personnage réel, disons Sterne en voyage, ce personnage n'en serait pas moins diégétique, quoique réel – tout comme Richelieu chez Dumas, Napoléon chez Balzac, ou la princesse Mathilde chez Proust⁷⁹. »

À l'instar de la frontière spatiotemporelle, celle qui sépare la réalité de la fiction est abolie et le lien qui unit les deux univers est renversé. Si certains films et certaines émissions inspirés par l'actualité renvoient le téléspectateur à la réalité, dans *Que la paix soit avec vous*, c'est plutôt le contraire qui se produit : ce n'est plus la réalité qui est le point de référence, mais bien la fiction vers laquelle le narrateur se tourne pour juger paradoxalement du *réalisme de la réalité*. Par exemple, en plus de constater que l'attitude de George Bush rappelle une scène du *Docteur Folamour*, il remarque que « [l]es premières images de combats paraissent bien moins réalistes que dans les films » (224). Chez Joncour, la réalité est dorénavant dépendante de la fiction médiatique, car c'est elle qui établit les nouveaux critères de la vraisemblance.

⁷⁸ L'auteur fait référence à Patrick Bourrat, reporter pour TF1, heurté à mort par un char américain en décembre 2002.

⁷⁹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 240.

Écrire le présent

Au-delà de la guerre en Irak se profile un autre conflit, celui entre le passé et le présent. Il se traduit tantôt comme une tension entre la mémoire et l'oubli, tantôt comme l'opposition de l'ancien et du moderne. L'inscription temporelle du 11 novembre en début de roman met en évidence la fragilité de la mémoire. Alors que le jour du Souvenir devrait commémorer le cessez-le-feu de 1918, il ouvre un récit qui met l'accent sur un monde où la guerre fait rage. Cette datation antiphrastique, l'ironie du titre *Que la paix soit avec vous* et les onze chapitres qui renvoient à un nombre étroitement lié à la guerre (l'armistice de 1914-1918, les attentats terroristes du 11 septembre 2001 contre les États-Unis) mettent en valeur l'idée que ces violences ne cesseront jamais. De plus, le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale et de la guerre en Irak, deux événements majeurs au cœur du roman, sont la preuve que les horreurs des conflits passés sont rapidement oubliées et appelées à se reproduire. Après avoir commencé par un rappel de la Première Guerre mondiale (l'inscription du 11 novembre), le roman se clôt sur des paroles qui lui font aussi écho. En effet, l'excipit, où le narrateur affirme avec ironie : « Mais bon, cette fois c'est sûr, la guerre est bien finie, ce sera la dernière sans doute. Sans doute ce sera la dernière » (240), s'inspire de la déclaration qui suivit la fin de la Grande Guerre, alors que d'aucuns affirmaient qu'elle avait été la « der des ders ». Débutant et se terminant par un rappel des événements de 1914-1918, le roman dépeint un monde incapable de vivre sans violence. Un fait auquel est sans cesse ramené le narrateur par l'intermédiaire de son téléviseur.

La fragilité de la mémoire est aussi perceptible dans la transformation du paysage urbain puisque plusieurs murs de Paris sont démolis pour céder la place à des immeubles plus modernes. Si les bâtiments témoins du passé et les symboles historiques telle la colonne de Juillet font de la ville « une sorte de monument (et de

mémoire) où se trouvent accumulés et superposés les vestiges du passé⁸⁰ », la destruction progressive des vieux édifices fragilise peu à peu cette mémoire pour laisser place à une métropole sans âge, amputée de son histoire. Le nouveau visage de la capitale annonce l'ère de la technologie qui l'envahit et lui impose ses ascenseurs, ses portes automatiques et ses caméras de surveillance. La popularité du direct et des nouvelles de dernière heure range la télévision du côté du temps présent⁸¹ et de l'instantané. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, son monde est évanescent : les images qui défilent sur l'écran disparaissent aussi rapidement qu'elles sont apparues. En ce sens, l'omniprésence du média dans la vie des Parisiens fait partie des éléments menaçant la mémoire de la ville puisque les individus y sont invités à évoluer dans un perpétuel présent. Le petit écran est en fait une métonymie de l'anesthésie historique que la ville est en train de subir. Ce trait se trouve aussi dans *La Télévision* sous la forme du quartier de Charlottenbourg, rasé pour faire place à des magasins d'appareils électroniques.

Si le roman reprend à plusieurs endroits les éléments formels du journal télévisé et reproduit, par exemple, les dépêches journalistiques, il propose aussi des moments d'arrêt dans la lecture qui freinent la progression trop rapide des événements. C'est le cas des nombreuses phrases qui s'apparentent à des maximes telles que « La guerre n'est qu'un temps d'arrêt de la peur » (14) et « Qui ne se dénonce pas devient l'horloge de son propre remords » (53). Celles-ci laissent croire que, comme les maximes de grands écrivains, elles traverseront les années, au contraire des images télévisuelles évanescences. Les pages complètes qui sont consacrées à chacune de ces phrases mises en exergue appellent à la réflexion et au silence. Ces espaces laissés contrastent avec la télévision, bruyante, chaotique, jamais rassasiée de paroles et

⁸⁰ Christina KOMI KALLINIKOS, *Digressions sur la métropole. Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti, autour de Buenos Aires*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 10.

⁸¹ Edmond Couchot observe aussi que le média se situe dans un perpétuel présent : « L'image télévisée ne laisse pas de trace, elle n'existe qu'au présent – le "présent quelconque" du balayage électronique. Cette particularité lui permet de faire coexister simultanément des temporalités hétérogènes, des présents qui n'ont pas lieu dans le même lieu. Elle n'incruste pas seulement l'espace d'ailleurs dans l'espace d'ici, elle inscrit le présent d'ailleurs dans le présent d'ici. » (Edmond COUCHOT, *op. cit.*, p. 169.)

d'images. Au contraire de celle-ci qui est unitemporelle, certaines maximes illustrent bien l'impact du passé sur le présent, voire du présent sur le passé. L'une d'entre elles soutient en effet que celui « [q]ui ne se dénonce pas devient l'horloge de son propre remord » (53) et une autre mentionne que les disparus de la Grande Guerre « ne mourront jamais puisqu'on les attend toujours » (67).

Une autre façon de s'opposer à la fugacité des images télévisuelles repose sur leur mise en texte. En isolant certaines scènes qu'il décrit, Joncour fixe par écrit un moment appelé à disparaître à la télévision. Ces arrêts sur image freinent un monde qui évolue trop rapidement, un peu comme le fait la photographie qui rend des moments à jamais disponibles au regard. Pour Corinne Larochelle qui a étudié les images dans *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte, la photographie constitue « un atout indispensable contre le passage du temps⁸². » La textualisation d'images effectuée par Joncour procède de la même façon et le lecteur retrouve dans *Que la paix soit avec vous* des scènes de la guerre en Irak qui ont disparu rapidement de l'espace télévisuel et peut-être aussi de la mémoire des téléspectateurs.

Participer à l'Histoire

Grâce à la télévision et à sa prise indéfectible sur le présent, l'Histoire s'écrit au moment même où les événements sont rapportés par les journalistes. Eux-mêmes sont parfois dépassés par le fil des événements comme ce « présentateur [qui] enchaîne les dépêches sans plus regarder la caméra, signe que les faits le prennent de vitesse » (12). Il est dorénavant beaucoup plus difficile pour les reporters et les experts d'avoir du recul sur une actualité qui se « coagul[e] *en live* » (100) et qui est présentée au téléspectateur de façon souvent approximative. Ainsi, lorsque le narrateur explique qu'à la télévision, « on ne parle plus seulement de guerre mondiale mais de guerre de religion » (23), il est impossible de savoir si les événements qui ont lieu sont vraiment

⁸² Corinne LAROCHELLE, « Lire l'image. *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 23, n° 3 (69), printemps 1998, p. 549.

en partie attribuables à des croyances religieuses ou si cette déclaration n'est que l'opinion sans fondement d'un journaliste.

Or, paradoxalement, depuis l'arrivée de la télévision dans les foyers, jamais l'homme n'a eu autant conscience de vivre dans l'Histoire. Non seulement elle s'écrit apparemment directement devant ses yeux mais, témoin des moindres événements d'envergure, il a plus que jamais l'impression d'en faire partie. Les propos du narrateur sur les attentats du 11 septembre 2001 illustrent bien ce phénomène : « Tout le monde se souvient de ce qu'il faisait ce jour-là sur les coups de 15 heures, ce jour-là tout le monde s'est cru jouer un rôle dans l'Histoire⁸³. » (111) La possibilité d'assister en temps réel aux moments marquants du siècle a rendu inévitable une question – souvent posée depuis l'avènement du petit écran – qui souligne ce sentiment d'appartenir à l'Histoire : « Où étiez-vous au moment où...? ». Qu'il soit question du lieu où certains se trouvaient lorsque Neil Armstrong a mis le pied sur la Lune ou de celui où d'autres étaient lors de l'assassinat de John F. Kennedy, avoir été télécontemporain de tels événements confère un statut illusoire mais particulier au téléspectateur, non pas celui de témoin lointain, mais celui d'avoir participé à la marche en avant du monde.

Dans le roman, certains téléspectateurs ne font pas qu'assister à distance aux différentes mobilisations contre la guerre en Irak, ils y participent. Le narrateur prend lui-même part aux manifestations et réalise, alors qu'il se tient aux côtés d'autres opposants, que le but escompté n'est pas tant le maintien de la paix au Moyen-Orient que de battre un record qui les inscrirait dans l'Histoire. En effet, pendant la marche, il entend des personnes s'exalter devant le nombre impressionnant de manifestants, comme si en rassembler un « million » était « un but en soi » (176). Elles semblent

⁸³ Sylvestra Marinello s'est questionnée sur l'impact de la médiatisation du 11 septembre 2001. Le fait de pouvoir assister en direct à des événements qui transformeront le cours de l'Histoire soulève de nombreuses questions sur la responsabilité du téléspectateur : « Plusieurs se sont demandé, devant cet événement : quel sujet sommes-nous? ou plutôt, question inséparable de la première, quel sujet sommes-nous devant l'événement médiatisé : les images, les sons, leur répétition? Quelle est notre responsabilité? Comment penser la responsabilité? Quelle est notre expérience de l'événement? [...] Quelle est notre responsabilité dans ce contexte qui est le nôtre? » (Sylvestra MARINELLO, « Commencements », *Intermedialités*, n° 1, 2003, p. 57-58.)

heureuses de réaliser que guerre ou pas, leur mobilisation laissera sa trace comme l'une des plus importantes manifestations françaises. Elles pourront ainsi se clamer en partie responsables de ce « jour de gloire » (176). Comme pour la guerre, l'importance que la télévision accorde à ces marches pour la paix les transforme en simple spectacle au goût du jour. La notoriété des différentes mobilisations attire un grand nombre de personnes qui souhaitent en être uniquement pour suivre la vague. En font foi tous ces manifestants qui « rentreront [le] soir pour voir s'ils passent dans le journal de 20 heures » (190). Attirés par le prestige que procure une apparition à la télévision, ils accordent plus d'importance à une possible image d'eux-mêmes diffusée rapidement au journal télévisé qu'aux conséquences concrètes de leur marche. En fait, dans le roman comme dans la vie réelle, le seul bilan effectué à la suite des manifestations repose sur le nombre de participants. Il est en effet rarement question de l'impact de ces soulèvements populaires. Comme nous l'avons vu précédemment, l'image télévisuelle a depuis longtemps pris le dessus sur l'établissement des faits. Cette perte d'un contenu factuel au profit d'images attrayantes, mais souvent vides de sens, provoque une anesthésie historique et politique. Le narcissisme des manifestants de *Que la paix soit avec vous*, finalement peu interpellés par la paix, et l'intérêt porté uniquement à leur nombre par les journalistes en est une autre preuve. Les scènes filmées qui sont présentées au journal télévisé endorment le jugement critique. Les téléspectateurs et les journalistes s'intéressent plus à l'image même, choquante, troublante, amusante, qu'à ce qu'elle signifie réellement. Celle de milliers de personnes réunies dans les rues d'une métropole est en soi impressionnante et les reporters n'ont pas à aller plus loin dans leur analyse de l'événement pour capter l'attention des téléspectateurs.

Synthèse : la perte des espérances

Alors que le roman de Jean-Philippe Toussaint montre qu'il faut être critique envers la télévision puisqu'elle fait désormais partie des meubles pour le meilleur et pour le pire, *Que la paix soit avec vous* dénonce de façon virulente ses conséquences

néfastes qui reposent en grande partie sur l'ingérence des images télévisuelles dans la vie quotidienne. Leur instantanéité, leur beauté, mais surtout, leur caractère violent et impressionnant attirent, fascinent et modifient la perception de la réalité des téléspectateurs, comme le démontre la mise en scène d'un personnage totalement affecté par le journal télévisé. Plutôt que de l'ouvrir au monde, la télévision se dresse comme un mur entre la réalité et lui : tout ce qu'elle présente est évanescent et de pure surface comme son écran. Elle impose une lecture superficielle du monde et insensibilise ses proies.

Les nombreux référents extérieurs qu'elle injecte dans la vie du narrateur dédoublent le sens qu'il donne aux événements dont il est témoin (rappelons qu'il compare par exemple les démolisseurs à des militaires). La fin inquiétante du roman fait appel à trois réalités différentes. Contrarié de devoir quitter son studio, le « héros » décide d'ouvrir le gaz de la gazinière et de « colmater la fenêtre, histoire que ça s'accumule bien » (239). Cette action en évoque deux autres : l'utilisation des chambres à gaz durant l'Holocauste et la supposée dissimulation d'armes de destruction massive par Saddam Hussein. Il faut voir là la suite logique du pouvoir de la télévision sur l'esprit du narrateur. Son geste suicidaire dérive des deux conflits qui l'obsèdent si bien qu'il ne voit de possibilité de leur échapper qu'en faisant exploser le dernier étage de l'immeuble où il habite.

Bien qu'il fasse preuve d'humour, celui-ci n'a rien à voir avec la douce ironie contenue dans *La Télévision*. Il s'agit d'un humour noir qui souligne plutôt l'absurdité de certains aspects de la télévision, telle la spectacularisation de drames humains au journal télévisé. Le narrateur est désemparé par son monde gouverné par le petit écran et ravagé par la haine, mais n'a pas la force de se soulever physiquement contre ce qui l'irrite. En témoigne le passage où, malgré sa désapprobation, il demeure immobile devant les jeunes qui s'apprêtent à mettre le feu au drapeau israélien. En fait, l'humour demeure sa seule arme pour dénoncer ce contre quoi il ne peut se battre comme cette violence sans fin et le traitement médiatique réservé à certains événements. Dans le passage qui suit, il emploie par

exemple l'ironie pour dénoncer l'idéologie raciste et bourgeoise qui se dégage du discours journalistique : « Ce soir, ils parlent aussi d'une jeune femme hospitalisée à Hongkong. On m'explique que le SRAS, jusque-là, était une infection pulmonaire limitée aux régions pauvres de l'Asie du Sud, mais cette fois le virus menacerait la civilisation, c'est bien plus grave. » (24) Serge Joncour donne ainsi raison à Sophie Nezri-Dufour qui affirme que le rire est « un instrument permettant de mettre en exergue ce qui est risible⁸⁴ » et l'humour, « une arme exprimant noblement le désespoir de l'homme⁸⁵. » Le narrateur n'a effectivement plus rien à espérer de la vie : désenchanté par celle-ci et en quête de liberté, il se tourne vers la télévision, mais se heurte finalement à une représentation de son monde loin de lui apporter réconfort.

⁸⁴ Sophie NEZRI-DUFOUR, « Primo Levi : rire pour ne pas pleurer », *Italies*, n° 4, 2000, paragr. 4, [En ligne], <<http://italies.revues.org/2221>>, consulté le 1^{er} juillet 2011.

⁸⁵ *Ibid.*, paragr. 10.

CONCLUSION

Parce que le téléviseur trône dans les salons occidentaux depuis une cinquantaine d'années, il a tout d'un objet familier. Pourtant, sa présence dans les foyers, mais surtout, son emprise sur l'individu et la vie en société montrent qu'il n'a rien de banal. Dans leurs œuvres, Jean-Philippe Toussaint et Serge Joncour se sont attelés à explorer les conséquences nombreuses et diversifiées de sa présence dans la vie quotidienne. Que ce soit en exposant les bouleversements socioculturels que la télévision cause (Toussaint) ou en dépeignant son impact sur la perception du monde (Joncour), chacun brosse à sa façon le tableau d'une société contemporaine dominée par les espaces virtuels que le média propose en tout temps et qui se rencontrent désormais autant dans la sphère privée (salle de séjour, chambre des maîtres) que dans la sphère publique (devantures des magasins chez Toussaint, mais aussi stations de métro, façades des tours commerciales dans les grands centres urbains, etc.).

Pour les narrateurs de *La Télévision* et *Que la paix soit avec vous*, elle s'avère une tentatrice redoutable, dotée d'un pouvoir de fascination qui les transforme en téléphages. Quoique conscients de leur dépendance, ils ne peuvent renoncer à leurs longues heures d'écoute, voient leurs comportements se modifier et risquent à tout moment de sombrer, quand ce n'est déjà fait, dans un monde virtuel où tout n'est qu'artifice. S'il est un fond commun à leurs expériences, celles-ci n'en comportent pas moins de profondes différences. L'humour de Toussaint témoigne d'une volonté de transformer une réalité menaçante – l'emprise du média sur l'homme – en sujet ludique. Il installe ainsi une distance critique avec ce phénomène de société, invite le lecteur à faire de même et insuffle une légèreté à son roman, qui est une manière de leçon interne proposée à son narrateur. D'une autre nature, l'humour de Joncour met

en évidence le regard amer que le « héros », profondément tourmenté, porte sur son monde et la domination des images télévisuelles.

Quoique présentant des personnages éloignés l'un de l'autre, les deux œuvres travaillent à raffiner la critique portée sur la télévision et à mettre de l'avant ses liens avec l'imaginaire social contemporain. Chez Toussaint, elle se décline sous de multiples facettes : appareil permettant de juger de l'intégration d'un individu dans la société, nouvelle religion qui donne à voir une réalité montée de toutes pièces, nouveau repère temporel, lieu de rencontre virtuel, médiocre substitut de l'art et des manifestations sportives, maladie affligeant la plupart d'entre nous, voire maîtresse menaçant la dynamique amoureuse des couples. Son ingérence dans autant de domaines atteste le pouvoir qu'elle a acquis au fil du temps et le risque réel de contamination qu'elle représente. En effet, elle a si bien investi la place de la vie quotidienne, et ce, à tous les niveaux, que les mondes réel et virtuel risquent désormais constamment de se confondre. De son côté, Joncour dénonce le sensationnalisme et la spectacularisation de la réalité : ils alimentent une culture de la peur, imposent un culte immédiat de l'image au détriment d'un établissement des faits constructif et désensibilisent les téléspectateurs. Une telle couverture médiatique des événements a pour effet de maintenir le téléspectateur à l'écart du monde réel en lui offrant une lecture superficielle du monde qui engendre une véritable anesthésie historique et politique.

Deux caractéristiques principales et communes se dégagent des œuvres et éclairent le lien qui unit la télévision à une société qui lui accorde une importance démesurée. En mettant en scène un personnage esseulé (l'un pour une période précise, l'autre de façon indéterminée) et peu enclin à remplir ses engagements, elles soulignent deux rôles du petit écran qui vont au-delà du pur divertissement. D'abord, il comble un vide affectif ou existentiel et constitue une échappatoire. La téléphagie des « héros » peut donc être lue comme une métonymie du vide et de l'apathie qui assiègent la société occidentale contemporaine⁸⁶. Ensuite, par le quartier de

⁸⁶ Selon Gilles Lipovetsky, ce vide serait provoqué par la fin des grandes révolutions et des grandes espérances qui incitaient les sociétés à se battre pour la liberté et le progrès. L'ère révolutionnaire

Charlottenbourg et la modernisation des immeubles centenaires de Paris, *La Télévision* et *Que la paix soit avec vous* dépeignent une société qui délaisse le passé pour se concentrer sur un présent sans prise puisqu'il est immédiatement recommencé, présent creux dont la télévision serait le symbole.

Annie Ernaux et Chloé Delaume ont aussi cherché à montrer que les effets du petit écran sont plus complexes qu'il n'y paraît. Pour clore notre étude, nous proposons une brève analyse du travail critique effectué respectivement dans *Les Années*⁸⁷ et *J'habite dans la télévision*⁸⁸. Elle nous permettra, pour le premier roman, d'amorcer une réflexion sur la relation de la télévision avec la mémoire individuelle et, pour le second, de décrire sommairement ses conséquences sur les facultés intellectuelles du téléspectateur.

Dans son auto-socio-biographie, Ernaux fait appel à des souvenirs qui proviennent de vieilles photographies, de publicités radiophoniques, de rencontres familiales, de journaux, de salles de classe et, ce qui nous intéresse particulièrement, de la télévision. Le but escompté, qu'elle mentionne elle-même dans son œuvre, est de « retrouv[er] la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle [afin de] rendre la dimension vécue de l'Histoire » (*LA*, 251). Dans un texte qui trouve des échos chez Toussaint⁸⁹ et Joncour⁹⁰, l'auteure ne se dévoile pas au « je » mais au « elle » et au « on » et espère ainsi rendre le récit d'une « existence singulière [...] fondue [...] dans le mouvement d'une génération » (*LA*, 187). De façon chronologique, elle expose sous forme de fragments les divers événements, parfois tragiques, parfois banals, ayant marqué sa vie. Ils s'insèrent entre des souvenirs plus personnels et sans lien apparent comme lorsque, après s'être remémoré l'agonie de

aurait cédé la place à une période individualiste, voire narcissique, et à une société d'hyperconsommation affligée par un fort sentiment de vide. (Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essai », 2003 [1983].)

⁸⁷ Annie ERNAUX, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

⁸⁸ Chloé DELAUME, *J'habite dans la télévision*, Paris, Verticales, 2006.

⁸⁹ Elle considère entre autres choses la télévision comme le signe de « l'intégration sociale » (*LA*, 98), ce qui rappelle le discours du narrateur de *La Télévision* (Cf. « Essais de singularisation », p. 8-9.).

⁹⁰ Comme Joncour, elle critique le sensationnalisme des journaux télévisés. Elle dénonce par exemple la « propagande enthousiaste pour la "Tempête du désert" » (*LA*, 179) et parle d'une « fiction forgée par la propagande de CNN » (*LA*, 179-180).

son père et avant de mentionner sa « condescendance [de jeune femme] envers les ménopausées » (128), elle se rappelle une apparition d'Alain Poher à la télévision. À d'autres moments, des scènes d'événements historiques diffusées au journal télévisé se succèdent, lesquels illustrent par exemple la vague révolutionnaire de 1989. L'auteure y décrit l'« étudiant de Tian'anmen » (176), seul devant les chars d'assaut, et les Allemands de l'Est qui, après la chute du Mur, « se précipite[nt] dans les magasins de Berlin-Ouest » (177). Avec la parataxe qui enchaîne les apparitions télévisuelles de célébrités, les moments vécus en famille, les modes et les croyances qui ont façonné la société et les événements médiatisés, Ernaux reproduit le surgissement des souvenirs et montre que la mémoire individuelle et collective est indissociable d'une « mémoire télévisuelle ». Si les images diffusées par le média lui sont extérieures, ce qu'elle en garde comme souvenirs ainsi que les réflexions et les sentiments qu'elles lui inspirent, même s'ils sont partagés par d'autres⁹¹, sont d'ordre personnel. Elle s'efforce d'établir un rapport raisonné entre les images qu'elle subit et sa propre subjectivité et fait ainsi montre d'une volonté d'avoir prise sur un monde qui autrement risquerait de lui échapper. Car ainsi que l'affirme Tu Hanh Nguyen, « [l]es informations médiatiques posées sur papier, reprises dans d'autres mots, constituent des repères temporels et permettent d'atteindre une réalité à l'échelle personnelle, offrant davantage de prise⁹². » En les faisant siennes, Ernaux atteint son objectif et prend place dans l'Histoire plutôt que d'en être une simple spectatrice. Comme Toussaint, elle accepte l'omniprésence de la télévision malgré les risques que cela comporte⁹³, mais montre à rebours de ce dernier et de Joncour qu'au-delà de son instantanéité, le petit écran crée une « nouvelle mémoire » (LA, 139).

⁹¹ À ce sujet, Élise Huguény-Léger remarque qu'Annie Ernaux « cherche chez les autres des traces de soi. Mais [qu'] elle espère aussi que les autres trouveront en elle des reflets d'eux-mêmes. » (Élise HUGUÉNY-LÉGER, « Engagements quotidiens. Les écrits journaliers et journalistiques d'Ernaux et de Duras », *Nottingham French Studies*, vol. 48, n° 2, été 2009, p. 39.)

⁹² Tu Hanh NGUYEN, *Historicité de l'instant. Étude de la discontinuité narrative chez Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 53.

⁹³ Ernaux montre par exemple que le média modifie la dynamique familiale : « chacun mange quand il veut, un plateau sur les genoux devant la télé. » (LA, 164) Elle dénonce aussi l'emprise de la publicité qui dicte le mode de vie à adopter : « La pub montrait comment il fallait vivre et se comporter, se meubler, elle était la monitrice culturelle de la société. » (LA, 122)

Dans *J'habite dans la télévision*, l'expérience d'une narratrice qui, pendant 22 mois, s'est « soumis[e] du lever au coucher à la télévision » (*JHT*, 42) permet d'exposer les conséquences néfastes de la télévision sur les capacités cognitives du téléspectateur. Les observations alarmistes que le personnage principal tire de ses longues heures d'écoute rapprochent le texte de la représentation très critique de Joncour. Dès le début du roman, cette célèbre déclaration de Patrick Le Lay, ancien président de la chaîne de télévision TF1, apparaît comme un leitmotiv : « Ce que nous vendons à Coca-Cola c'est du temps de cerveau humain disponible. » (*JHT*, 14) La récurrence de cette phrase montre à quel point les intérêts consuméristes qui se cachent derrière les programmations télévisuelles obsèdent la narratrice, laquelle sombre peu à peu dans la paranoïa. Dans un vocabulaire tantôt médical⁹⁴, tantôt technique⁹⁵, elle cherche à démontrer que le téléspectateur n'est rien de plus qu'un vulgaire sujet malléable à merci que les artisans et acteurs de la télévision veulent conditionner afin d'en faire un citoyen rentable. De fait, elle remarque chez elle des « [p]ulsions consommatrices inédites » (*JHT*, 104) qui accompagnent sa téléphagie. *J'habite dans la télévision* pose l'hypothèse que le média mène à la perte du libre arbitre en provoquant une confusion⁹⁶ et un vide de pensée chez le téléspectateur. Ce que fait le personnage principal, ce n'est pas *regarder* la télévision, mais, comme le titre l'indique, y *habiter*. En fusion avec le contenu télévisuel, la narration et la forme du texte en épousent la structure éclatée : discours provenant d'émissions, slogans publicitaires, extraits du film *Videodrome*, capsules historiques, etc. La répétition des mêmes discours et l'emploi constant de tournures de phrases identiques évoquent l'aspect répétitif de la publicité. Telle une émission de télévision interrompue par le zapping, certaines phrases ne sont pas terminées (« Je n'ai pas trop d'argent, sodas aux extraits végétaux en open bar je me glisse et. » (*JHT*, 36)) ou sont difficilement

⁹⁴ Cf. « Le cortex préfrontal médian c'est un peu dur à prononcer, très compliqué à retenir et ce n'est pas du tout signifiant. C'est pour ça que les scientifiques issus de la recherche publique qui travaillent pour les services marketing des entreprises privées l'ont surnommé : zone du marché. » (*JHT*, 31)

⁹⁵ Cf. « Pour endiguer le processus de formatage de la mémoire vive, il est nécessaire de parasiter la phase de préparation du message. » (*JHT*, 24)

⁹⁶ Cf. « Le sujet est atteint de confusion. Il ne se contente plus de réutiliser inconsciemment les mots et la syntaxe de la télévision lorsqu'il en rapporte le discours. Désormais il semble *oublier* la source du message qu'il transmet à son tour. » (Delaume souligne) (*JHT*, 105)

intelligibles. Tous ces procédés, en plus de la parataxe et de l'absence de pronom personnel (« Ai visionné *Super Size me* de Morgan Spurlock » (*JHT*, 51)), dépeignent un empressement et illustrent la dérive d'une narratrice forcée de suivre le rythme effréné de la télévision. Au-delà de la critique effectuée par l'auteure, ce qui ressort surtout de son texte repose sur ce bouleversement des conventions narratives⁹⁷ qui, s'il dépeint un personnage cobaye affecté par la télévision, transforme à son tour le lecteur en sujet d'expérimentation. Avec cette syntaxe mise à mal, ce pullulement de fragments de toutes sortes et cette surabondance de termes savants, Delaume le plonge dans une confusion similaire à celle qu'elle dit ressentir. À l'instar de la télévision, la profusion d'informations variées et incohérentes à laquelle elle le confronte transforme la lecture du roman en « activité sans mémoire » (*JHT*, 21) puisque, de par la multiplicité de renseignements divers, plusieurs passages lus sont aussitôt oubliés. Si les quatre œuvres étudiées s'inspirent par endroits du dispositif sémiotique du petit écran, la transposition textuelle qu'en fait *J'habite dans la télévision* est l'exemple par excellence de la « crise du rationalisme institué [...] liée à la puissance et à la vitesse des nouvelles technologies d'information numérique⁹⁸. »

Comme le montrent les quatre auteurs étudiés, le lien qui unit l'homme à la télévision est complexe. Elle fascine et séduit autant qu'elle dévitalise et aseptise. Parce que leur représentation du petit écran souligne singulièrement cette relation paradoxale, *La Télévision*, *Que la paix soit avec vous*, *Les Années* et *J'habite dans la télévision* mettent de l'avant la capacité de la littérature à interagir de façon active avec les modes de communication qui l'entourent et, par là, d'aider à comprendre le monde tel qu'il va.

⁹⁷ À ce sujet, Chloé Delaume affirme : « Je fabrique de la littérature expérimentale. La langue est un outil autant qu'un matériau. J'effectue des recherches, reste attachée à la notion de laboratoire. » (Chloé DELAUME, « Biographie », dans *Chloedelaume.net*, [En ligne], <<http://www.chloedelaume.net/bio/index.php>>, consulté le 16 août 2011.)

⁹⁸ Hervé FISCHER, *op. cit.*, p. 56.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1 Textes étudiés

DELAUME, Chloé, *J'habite dans la télévision*, Paris, Verticales, 2006, 167 p.

ERNAUX, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, 253 p.

JONCOUR, Serge, *Que la paix soit avec vous*, Paris, Flammarion, 2006, 238 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Télévision*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1997, 222 p.

1.2 Autres textes considérés

ANGOT, Christine, *Pourquoi le Brésil?*, Paris, Stock, 2002, 221 p.

BENACQUISTA, Tonino, *Saga*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 439 p.

CHOUSY, Didier de, *Ignis*, Paris, Berger-Levrault, 1883, 400 p., [En ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99756j/f79.image>>, consulté le 12 juillet 2011.

JONCOUR, Serge, *Vu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 192 p.

—, *L'Idole*, Paris, J'ai lu, 2004, 219 p.

MARTIN-CHAUFFIER, *Silence, on ment*, Paris, Grasset, 2003, 327 p.

POE, Edgar Allan, « Le Cœur révélateur », dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974 [1843], p. 111-118.

PRIGENT, Christian, *Le monde est marrant (vu à la télé)*, Paris, P.O.L, 2008, 96 p.

ROBIDA, Albert, *Le Vingtième siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, 404 p., [En ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57466170/f83.image>>, consulté le 12 juillet 2011.

SALVAYRE, Lydie, *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, Paris, Verticales, 1997, 43 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Salle de bain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 122 p.

—, *Monsieur*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 110 p.

—, *L'Appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, 126 p.

VERNE, Jules, *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1978 [1891], 64 p.

2. CORPUS SECONDAIRE

2.1 Théorie, histoire et critique littéraires

ADORNO, Theodor W, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, 438 p.

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 1167 p.

—, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La Recherche en littérature. Objets et méthodes*, Montréal et Paris, XYZ éditeurs et Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 95-109.

—, *Vivre dans l'histoire au 20^e siècle. Esquisse d'une histoire subjective. Mémoires, déchiffrements, mandats, craintes et espérances*, Montréal, Chaire James McGill d'étude du discours social de l'Université McGill, 2008, 219 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, 488 p.

BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 254 p.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, 286 p.

CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p.

DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n° 1, p. 5-14.

- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 237 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, Boréal, 1989, 257 p.
- , *Littérature et circonstances. Essais*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 351 p.
- MARINELLO, Sylvestra, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 47-62.
- NEEFS, Jacques et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1992, 277 p.
- PATRON, Sylvie, « Sur l'épistémologie de la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction) », *Les Temps modernes*, n° 635-636, novembre-décembre 2005 - janvier 2006, p. 262-285.
- POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455 p.
- , *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagné*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.
- , « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'École de Montréal », dans *Revue des Sciences humaines* (« Le roman parle du monde », n° 299, juillet-septembre 2010), p. 13-29.
- REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2009, 224 p.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.
- , *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 524 p.
- ZIMA, Pierre V, *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions Picard, 1985, 252 p.

2.2 Ouvrages généraux (espace, histoire, sociologie, télévision, ville)

AUGÉ, Marc, « Des lieux aux non-lieux », dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 97-144.

BALLE, Francis, *Médias et sociétés*, 12^e édition, Paris, Montchrestien, 2005, 721 p.

BAUDRILLARD, Jean, *L'autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1987, 89 p.

BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'Agir Éditions, 1996, 95 p.

BOURDREL, Philippe, *La Cagoule. 30 ans de complot*, Paris, Albin Michel, 1970, 282 p.

BRETON, Stéphane, *La Télévision*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2005, 259 p.

CALLAY, Alexandre et Amandine CASSI, « Une consommation TV mondiale qui grimpe encore », dans *SNPTV (Syndicat national de la publicité télévisée)*, [En ligne], <<http://www.snptv.org/plus-tv/chronique.php?id=30>>, consulté le 15 octobre 2010.

CAZENAVE, Élisabeth et Caroline ULMANN-MAURIAT, *Presse, radio et télévision en France. De 1631 à nos jours*, Paris, Hachette, 1994, 253 p.

CORTADE, Jean-Emmanuel, *La télévision française. 1986-1992*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1993, 127 p.

COUCHOT, Edmond, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2007, 314 p.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 208 p.

DURAND, Yves, *Vichy (1940-1944)*, Paris, Bordas, 1972, 175 p.

« Équipement des ménages », dans *Institut national de la statistique et des études économiques*, [En ligne], <http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=T10F062>, consulté le 6 juillet 2011.

FISCHER, Hervé, « De la connaissance en arabesque. Éloge du zapping », dans *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 54-60.

GARÇON, François, « La première télévision privée d'Europe », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 9, janvier-mars 1986, p. 109-112.

KOMI KALLINIKOS, Christina, *Digressions sur la métropole. Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti, autour de Buenos Aires*, Paris, L'Harmattan, 2006, 314 p.

LEDOS, Jean-Jacques, *L'âge d'or de la télévision. 1945-1975. Histoire d'une ambition française*, Paris, L'Harmattan, 2007, 284 p.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essai », 2005 [1983], 327 p.

LOCHARD, Guy (dir.), *La Télévision. Une machine à communiquer*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les essentiels d'Hermès », 177 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

MATTILLE, Laurent, « L'horizon urbain dans la littérature de la surmodernité », *Articulo. Revue des sciences humaines*, Hors-série 2, 2009, [En ligne], <<http://articulo.revues.org/index1118.html>>, consulté le 6 février 2010.

MULTEAU, Norbert, « Quand la guerre est un spectacle », dans *Le cinéma et la guerre*, Philippe d'Hugues et Hervé Coutau-Bégarie (dir.), Paris, Éditions Économica, coll. « Bibliothèque stratégique », 2006, p. 147-155.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'homme à l'âge de la télévision*, Paris, PUF, 2000, 176 p.

2.3 Études relatives au corpus primaire

BARBÉRIS, Dominique, « La parataxe dans l'écriture d'Annie Ernaux », *Trajectoires*, n° 3, 2006, p. 60-69.

BERTHO, Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », dans *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), Amsterdam, Éditions Rodopi, C.R.I.N., 1994, p. 15-25.

BESSARD-BLANQUY, Olivier, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2003, 282 p.

CORNELIO, Dawn M., « Les limites de la narration minée dans *Certainement pas* de Chloé Delaume », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 4, septembre 2009, p. 423-430.

DELAUME, Chloé, « Biographie », dans *Chloedelaume.net*, [En ligne], <<http://www.chloedelaume.net/bio/index.php>>, consulté le 16 août 2011.

DURAND, Alain-Philippe, « Les Envahisseurs. Sur *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint », *Atelier du Roman*, vol. 26, juin 2001, p. 130-136.

—, « La Mondovision », *The French Review*, vol. 76, n° 3, Février 2003, p. 534-544.

FISHER, Dominique D., « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint. Bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quaterly. A Canadian Journal of the Humanities*, vol. 65, n° 4, 1996, p. 618-631.

HUGLO, Marie-Pascale, « L'art d'enchaîner. La fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 127-137, [En ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/014271ar>>, consulté le 11 novembre 2010.

HUGUENY-LÉGER, Élise, « Engagements quotidiens. Les écrits journaliers et journalistiques d'Ernaux et de Duras », *Nottingham French Studies*, vol. 48, n° 2, été 2009, p. 30-42.

MOTTE, Warren, « TV Guide », *Neophilologus*, vol. 83, n° 4, octobre 1999, p. 529-542, [En ligne], <<http://www.springerlink.com/content/t1m20604346615222/>>, consulté le 21 octobre 2010.

NGUYEN, Tu Hanh, *Historicité de l'instant. Étude de la discontinuité narrative chez Annie Ernaux*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, 122 p.

O'BEIRNE, Emer, « Televisual Narratives. Toussaint and Echenoz », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, septembre 2006, p. 239-248.

SCHOOTS, Fieke, « L'écriture "minimaliste" », dans *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), Amsterdam, Éditions Rodopi, C.R.I.N., 1994, p. 127-144.

2.4 Divers

BRIÈRE, Émilie, « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère? », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, 2007, [En ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document78#>>, consulté le 21 décembre 2010.

DÉCARIE, Isabelle, « Le quotidien à tout prix. Analyse du retour à l'ordinaire dans *Le drap* d'Yves Ravey et *Un an* de Jean Echenoz », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, 2007, [En ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document69>>, consulté le 21 décembre 2010.

LAROCHELLE, Corinne, « Lire l'image. *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 23, n° 3 (69), printemps 1998, p. 544-557.

NEZRI-DUFOUR, Sophie, « Primo Levi : rire pour ne pas pleurer », *Italies*, n° 4, 2000, [En ligne], <<http://italies.revues.org/2221>>, consulté le 1^{er} juillet 2011.

PEREC, Georges, « Approches de quoi? », dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989, p. 9-13.

