

Au nom de la fiction collective

J'habite dans la télévision, de Chloé Delaume. Gallimard,
« Verticales / Phase Deux », 169 p.

Isabelle Dumont

Numéro 214, mai-juin 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10412ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dumont, I. (2007). Au nom de la fiction collective / *J'habite dans la télévision*, de Chloé Delaume. Gallimard, « Verticales / Phase Deux », 169 p. *Spirale*, (214), 51-52.

camoufler une profonde mélancolie, le sentiment de ne pas exister. Comme l'indiquent ses rêves, tout projet auquel elle tient est avorté. « *Il a fallu que je m'éteigne pour qu'elle brille* », constate-t-elle. Révoltée, Clara élabore différents scénarios de vengeance. Elle fait alors un rêve où, tout en ricanant, la vie lui annonce qu'elle ne veut plus d'elle. La « Surmère » faustienne vient réclamer sa créance, « Hypothèque » n'ayant pas respecté le contrat de ne vivre que pour elle. C'est l'impasse : « *c'est elle ou moi, sa vie ou la mienne* », semble penser Clara.

Malgré l'intrusion de la mère, elle avait protégé en elle un monde

secret, comme son lien d'attachement avec cette belle petite poupée que son père lui a donné lors d'un voyage en famille à New York. Poupée œdipienne, véritable enfant partagé avec lui. Elle a toujours conservé cette poupée, en mémoire de l'affection voilée de son père qui adorait sa fille, tout en ne sachant pas dévoiler ses vraies émotions. Il avait, lui aussi, un monde secret qui existait par le biais d'une correspondance avec une amie — une maîtresse? —, laquelle lui répondait sur ce beau papier qui intriguait la jeune Clara. Elle se souvient avoir séjourné, adolescente, chez cette femme qui l'invitait à rêver tout haut et à exprimer ses désirs, sous le signe d'un

réel intérêt et même du souhait que Clara la considère comme sa deuxième mère.

Au retour de ce séjour, son père aurait aimé que sa fille écrive elle aussi à cette femme qu'il aimait, mais Clara en était incapable, prise qu'elle était dans le pacte fusionnel avec sa mère. Durant l'analyse, Clara comprit que son père avait, à sa façon, essayé de la dégager de la symbiose maternelle en lui ouvrant la possibilité d'une relation avec cette autre femme. L'analyse permit également de voir que ses angoisses actuelles au sujet de l'écriture résultaient notamment de la culpabilité que produit l'identification à cette autre femme, rivale de sa mère. Sans

craindre une complicité incestueuse, elle pouvait dorénavant s'identifier à la femme aimée par son père, déchirant ainsi le pacte faustien, processus essentiel à sa subjectivité, au développement de sa créativité. L'écriture ouvrira à Clara un espace pour s'exprimer, respirer, exister dans la singularité de son désir. Comme le précise Doris-Louise Haineault, « *on croirait à un happy end de conte de fées si on ignorait quelle vigilance est nécessaire pour éviter d'avoir recours, au premier écueil, à ces scénarios qui nous ont permis de rester en vie et ont constitué longtemps la seule loi à laquelle nous croyions devoir nous soumettre et qu'aucune analyse ne saurait éradiquer à tout jamais* ». ☛

ROMAN

Au nom de la fiction collective

J'HABITE DANS LA TÉLÉVISION de Chloé Delaume

Gallimard, « Verticales / Phase Deux », 169 p.

par ISABELLE DUMONT

« **L**e spectacle est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante », écrit Debord dans *La société du spectacle*. C'est sous le signe débordien de cette société spectaculaire que se présente le plus récent récit de Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision*, qui, comme son titre l'indique, ausculte cet objet de consommation-information-divertissement-propagande par excellence. Néanmoins, il ne faudrait pas s'y méprendre, il ne s'agit pas d'un essai sur la télévision. Delaume, fidèle en cela à ses habitudes d'écriture, nous présente un texte, qu'elle nomme comme tel « récit », qui se situe à la frontière des genres, n'étant ni un essai, ni tout à fait une fiction, ni complètement une autofiction. Nous dirions plutôt qu'il s'agit d'une *sociofiction*, c'est-à-dire une fiction du réel, de notre réalité sociale, « *de ce réel de là où nous sommes* », comme l'aurait écrit Delaume, et à laquelle elle veut plai-

nement participer en tant qu'auteur, c'est-à-dire en tant que *produit social* de ce même réel.

Ce récit se présente sous la forme de vingt-sept petits chapitres (nommés « pièces » par l'auteure) et en cela, il répond bien à l'esthétique du récit fragmentaire, relançant et prolongeant par le caractère disparate et non exhaustif des diverses pièces qui le constituent les réflexions qui y sont amorcées; esthétique du fragment qui est devenu, on le sait désormais, l'emblème, le signe même d'une certaine modernité littéraire.

Ces pièces hétéroclites en apparence donnent néanmoins une linéarité au récit, car elles sont liées entre elles : elles concernent toutes les rapports que les individus entretiennent avec la télévision et les discours qui s'en échappent, et plus généralement avec la société dans laquelle ils vivent. Et il n'y a que deux choix possibles pour tout individu doué de libre arbitre devant l'objet-télévision : la soumission douillette, c'est-à-dire dont le but avoué est de se divertir et de procéder ainsi à « *un court décer-velage pour laver les souillures de*

l'aliénation diurne », ou la désertion, c'est-à-dire le refus de laisser affluer en soi les effluves sonores nauséuses qui s'échappent de la boîte noire.

C'est à ces derniers, les déserteurs modernes, que Delaume dans ce récit s'adresse. Elle cherche à apostropher son lecteur qui refuse de s'abaisser à n'être que le spectateur d'une réalité qu'il récuse, celle de la télévision, privilégiant une réalité qu'il dit pouvoir maîtriser; son lecteur qui se croit en quelque sorte au-dessus de toutes machinations sociales parce que soi-disant lucide, mais qui se trouve finalement en dehors du temps social : « *Vous suintez le négationniste, vos pores sécrètent le jus de l'oubli, vous pores faites masque d'une amnésie qui vous dessèche de claustrophobie, vous vous extrayez du réel, du réel de là où vous êtes.* »

Refuser le statut de Versuchspersonen

C'est donc à ces amnésiques soi-disant éclairés que la narratrice de *J'habite dans la télévision* dira vouloir faire le don de sa personne. Elle se fait *Sentinelle* afin d'arrêter le

massacre télémediatique de l'intérieur. Elle fera ainsi son entrée de plein gré dans la télévision, vivant avec la télévision. C'est parce qu'elle se dit morte socialement, ayant depuis longtemps refusé de faire partie de la Sainte Trinité Travail Famille Shoppy qu'elle se croit en mesure d'être le guide des vivants de ce monde : « *Je suis à l'affût, je consigne je souligne et surtout j'engrange chaque mouvement de la télévision. Pour comprendre. Pour comprendre un mouvement il faut en analyser les phases, en connaître la composition. Il faut avoir du temps à perdre pour gagner en lucidité* », dit-elle.

Delaume explore ici à nouveau son moi fictif (« *Ça sera une histoire. Par exemple. Juste une histoire. Une fiction, mais la mienne* », nous avoue la narratrice). Ce récit s'inscrit en fait dans un projet esthétique amorcé avec *La vanité des somnambules* (2002) et *Corpus Simsi* (2003) où elle explorait les possibilités narratives et visuelles de son moi projeté dans la fiction. Les narratrices, doubles fictifs de l'auteure, venaient parasiter le corps du texte, le récit, dans *La vanité des somnambules*, puis investir un

nouvel espace, l'espace virtuel, en devenant une créature virtuellement à l'image de l'auteur dans *Corpus Simsi* et issue du jeu *The Sims*. Cette fois, dans *J'habite dans la télévision*, c'est par une immersion totale dans le monde de la télévision que la narratrice cherchera à comprendre les mouvements de son être au sein du social : « Je dois connaître leurs armes pour en devenir une et plonger à mon tour dans leur magma spongieux. »

Delaume fait ainsi partie de ces artistes qui, comme l'écrit Michaël La Chance dans *Les penseurs de fer*, « prennent le parti de combattre, et d'éprouver en eux-mêmes jusqu'à la fracture, la névrose moderne de l'individualisme », en travaillant sur leur moi fictif afin de décrire le moi social. Un moi social qui se définit, selon Delaume, par une accumulation de « fictions-vérités » et de « docu-fictions ». Et pour arriver à son but, elle décide consciemment de se prêter à l'expérience en se projetant dans la fiction en tant que sujet d'étude — et non en tant que sujet d'essai (refusant le statut de ces *Versuchspersonen* qui furent livrés aux mains fourbes du docteur Mengele à Autschwitz) — ; étude qui consiste à observer « un sujet soumis du lever au coucher à la télévision » à raison de huit à douze heures d'exposition par jour. Cette étude constituera l'objet principal du récit — la narratrice y consignait ses notes, ses impressions journalières, ce qu'elle aura entendu et vu au cours de ces journées d'expériences — et finalement deviendra le récit lui-même.

« La propagande de l'Ogre »

Ce sont ces notes, ces vingt-sept « pièces », qui laisseront résonner au creux de l'oreille du lecteur-spectateur le chant de l'Ogre, sorte de *Big Brother* du conte de fées qu'est notre monde, notre réel. La voix de l'Ogre, qui passe par la bouche-écran-télévision, hypnotise et englutit le spectateur. Son discours est celui des statistiques où tout ce qui se dit et se vit à l'écran bat la mesure au coup d'un chiffre bien étalé, d'une date bien choisie, signifiante, d'un nombre calculé d'heures, de minutes, de jours, de semaines ; et ces statistiques puériles se veulent rassurantes soumises qu'elles sont au chiffre ultime, La Statistique : l'audimat.

Malgré tout et contre tout, Delaume fera intervenir tous les acteurs

sociaux et lucides de notre époque. Ainsi, philosophes (Debord, Deleuze), psychanalystes (Freud, Lacan), sociologues (Bourdieu, Baudrillard) et cinéastes reconnus (Cronenberg, Aronofsky) qui auront tenté d'étudier le phénomène social qu'est la société du spectacle (ou société de consommation, selon certains) se côtoieront dans le récit. Néanmoins, leur présence ne sera pas tant la volonté pour l'auteur de démystifier complètement cette société spectaculaire, que de montrer qu'en parlant de celle-ci, qu'en cherchant à comprendre les mobiles derrière la « propagande de l'Ogre », ces derniers s'inscrivent bien dans le mouvement du réel. Que même l'élite, qui cherche pourtant à comprendre — mais à distance —, ne fait que prendre part à ce mouvement. Quoi qu'il en soit, c'est par la télévision qu'on appréhende le mieux ce réel. Du moins, c'est ce que la narratrice semble croire : « J'admets : sans la télévision je ne perçois plus les pulsations du temps social. »

La mutation Videodrome™

Mais cet examen du réel comporte certains risques pour le sujet qui s'y livre si totalement. La narratrice note que de multiples transformations ont fait leur apparition au cours de l'expérience : modifications physiques (appétit de plus en plus vorace et prise de poids notable) et modifications comportementales (nouveaux choix de consommation, augmentation des besoins et des achats compulsifs). Mais elle note surtout l'apparition de transformations plus radicales au plan psychologique. Elle constate qu'elle perd peu à peu toute faculté de jugement, de discernement et d'originalité, se contentant de répéter les dires et le rythme prescrit par l'Ogre et ce, par le biais de la télévision, son plus fidèle émissaire : « La télévision me structure. J'adapte mon biorythme au sien, imperceptiblement. [...] je sais quand je suis, sans discontinuité ». Un lent et lancinant processus d'uniformisation et d'incapacité à différencier ce qui s'offre aux sens se met en place : « Je me sens concernée par tout, absolument tout ce que je vois. Je n'arrive plus à hiérarchiser ce que j'engrange. [...] Les mêmes chiffres rabâchés et les mêmes citations. Les mêmes images, aussi. Seule la syntaxe change, la voix est identique, j'en reste persuadée ». Puis vient le fatidique moment où le langage du sujet lui-même est

touché : le sujet parle et répond à la télévision, néglige de préciser les sources des informations qu'il souève et son registre langagier devient « l'éponge de celui tenu à l'intérieur de la télévision ». Le sujet ne produit alors plus de la pensée. Il ne fait que recevoir et relayer des opinions. Soumis aux radiations continues de la télévision, il participe pleinement de la société spectaculaire, car comme l'écrit Debord, « plus le [sujet-spectateur] contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir ». Ses gestes et ses pensées ne lui appartiennent plus ; ils appartiennent désormais à l'Ogre.

La cruauté du réel

C'est à partir de ce moment que la narratrice procède à l'inspection de la forme la plus cruelle de divertissement qui soit : le télé-réalisme. « Le propre du télé-réalisme c'est que les cobayes toujours se proposent consentants », dit-elle. Mais cette mascarade sociale s'avère trompeuse. Pour nous en convaincre, l'auteur compare la structure du télé-réalisme à la morphologie du conte de Vladimir Propp où les actions (ou fonctions), en nombre limité et dans un ordre précis de successivité, sont toujours les mêmes et où seuls les candidats (les personnages) changent. Ces derniers sont d'ailleurs savamment choisis en fonction de certains attributs physiques et / ou psychologiques. « Ils ont signé j'accepte d'être un sujet d'étude. Ils se heurtent désormais à leur nouveau statut de Versuchspersonen », car ils voulaient affirmer leur identité singulière à la face du monde alors qu'ils n'étaient qu'inconsciemment soumis à l'Ogre.

Et le candidat, une fois rejeté, retourne souffrant dans le réel, constate la narratrice. Il se suicide ou commet des actes limites. C'est le propre de la cruauté du réel. Cruauté à laquelle elle-même se soumet progressivement. Lentement, elle se sent habitée par des pulsions de destruction et un désir de meurtre, à l'instar de Max, le personnage principal de *Videodrome* de Cronenberg, qui en vint à tuer ses collègues puis les serviteurs de l'Ogre, responsables de toute la machination ; mais chez elle, la pulsion de mort se présente plutôt sous la forme d'un désir d'agresser physiquement et moralement les candidats « télé-réalistes »,

ces « cobayes consentants ». Alors que la fiction se voulait initialement une fuite de la réalité sociale dans laquelle nous baignons jour après jour, tout converge à présent vers cette terrible évidence : la fiction est plus réelle que la réalité elle-même. « Beaucoup beaucoup de meurtres, car c'est là qu'est la moelle de tout divertissement », note la narratrice.

« Television is reality »

Mais cette dernière a succombé aux appels de l'Ogre. Elle a fui dans un nouvel espace, le réel de la télévision, « du réel de là où je suis », dit-elle. Elle s'est immergée complètement dans la fiction. En effet, elle a disparu. C'est du moins ce qu'Igor, son compagnon, affirme dans le rapport de disparition (pièce vingt-cinq du récit) qu'il remplit pour la police. Cet état de fait était inévitable dans la poursuite de l'entreprise créatrice de Delaume centrée sur l'exploration des rapports entre l'identité et les espaces virtuels.

La narratrice, en dernière instance, nous met en garde : « le télé-réalisme est une phase décisive de l'autophagie capitaliste ». Si elle a délaissé son corps réel pour habiter désormais dans la télévision, c'est qu'elle n'a « pas su protéger son cerveau » et qu'il n'est plus que « du temps de cerveau disponible ». Mais puisque la fiction collective existe bel et bien, il est vain de vouloir chercher à l'éviter, puisque toujours elle nous rattrape. « De toujours la fiction précède la réalité », avait déjà écrit Delaume dans *La vanité des somnambules*. Il est donc faux de croire que nous ne sommes que « les rejets de la télévision » ; nous sommes en fait « ses fœtus en conserves », car « la télévision nous vit et nous regarde ». Nous revenons en mémoire les paroles du Professeur O'Blivion, instigateur du projet *Videodrome*, dans le film éponyme de David Cronenberg : « The television screen is the retina of the mind's eye. Therefore, the television screen is part of the physical structure of the brain. Therefore, whatever appears on the television screen emerges as raw experience for those who watch it. Therefore, television is reality, and reality is less than television. » Ainsi, il ne s'agit plus que de contempler et de croire en la magie du spectacle ; il n'est plus permis de se laisser berner par de telles illusions, car le spectacle est désormais devenu notre seule et unique réalité. ☉