



# Presses Sorbonne Nouvelle

---

**Narrations d'un nouveau siècle** | Bruno Blanckeman,  
Barbara Havercroft

---

## Du temps de cerveau disponible...

**Littérature et écran dans l'extrême contemporain**

# *Simon Brousseau et Bertrand Gervais*

p. 277-288

## Texte intégral

Video ergo sum. (Murray-Brown, 1991)

1 Nous sommes dans une culture de l'écran : écran de cinéma, écran de télévision, écran d'ordinateur ouvert sur un réseau, écran des téléphones intelligents, des tablettes et des liseuses. Des écrans sans cesse plus efficaces et interactifs. Nous sommes fascinés par ces écrans et nous passons de plus en plus de temps devant leur surface maintenant plane, comme s'il s'agissait d'une véritable zone de navigation. Il est en fait difficile de penser l'imaginaire contemporain en faisant abstraction de ces médias et de la façon avec laquelle ils s'imposent à notre esprit, façonnant l'intelligence que nous avons du monde.

Cette relation du sujet contemporain à l'écran trahirait pourtant une situation malsaine et nous serions des « enchaînés de l'écran » (Wunenburger, 2000 : 16). C'est cet état d'asservissement du téléspectateur que Patrick Le Lay, PDG de TF1 et adepte de neuromarketing, soulignait en 2004 lorsqu'il affirmait, avec une franchise déconcertante :

Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective « business », soyons réaliste : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit. [...] Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible<sup>1</sup>.

- 2 Une telle déclaration avait de quoi soulever l'ire, qu'il s'agisse des intellectuels, des écrivains ou des téléspectateurs. Ce que Patrick Le Lay affirmait, c'était la réification du sujet figé devant son écran, devenu le simple réceptacle des publicités qui ponctuent les programmes télévisuels.
- 3 Des romanciers français contemporains se sont inspirés de cette idée de la marchandisation du temps de cerveau humain disponible pour formuler une critique ou un commentaire sur notre relation à la télévision. Nous entendons ici suivre la piste ouverte par ces réactions. Nous rendrons compte, d'abord, de quelques-uns des textes qui ont été publiés à la suite de ce qu'il est convenu d'appeler l'affaire Le Lay, et nous chercherons, ensuite, à échapper à l'opposition simple entre littérature et télévision qui en est à la base, afin d'explorer quelques expériences littéraires porteuses d'un réinvestissement dynamique du rapport entre l'écrit et l'écran.

## Premier temps : polarisation

- 4 Il est aisé de constater, d'entrée de jeu, une forte polarisation des discours. D'une part, il y aurait la littérature, incarnant une certaine noblesse, et de l'autre, la culture télévisuelle, abrutissante et puérile. Cette opposition entre culture livresque et culture de l'écran ne date pas d'hier. Pensons aux *Entretiens avec le professeur Y* de Louis-Ferdinand Céline qui, en 1955, affirmait avec force la nécessité pour la littérature de trouver les moyens de préserver sa singularité devant la popularité sans cesse grandissante du septième art. Aux romans de ses contemporains, qu'il jugeait n'être que « des scénarios, plus ou moins commerciaux, en mal de cinéastes » (Céline, 1955 : 23), Céline opposait un travail du style afin que celui-ci échappe à une remédiatisation cinématographique

(Bolter et Grusin, 2000 : 15). Il s'agit là d'un exemple fort de la positivité des tensions qui sous-tendent les relations entre culture livresque et culture de l'écran, l'une se transformant en se mesurant à l'autre.

- 5 Plutôt que de nourrir le discours apocalyptique de la fin du roman ou encore de la fin de la littérature (Gervais, 2009 : 36-41), nous montrerons que celle-ci, loin d'être mise en péril par la place grandissante que les écrans occupent dans nos vies, se nourrit des différentes potentialités dont ils sont porteurs. On le sait, l'écran est étroitement lié à la culture populaire, ce qui suffit à le rendre suspect aux yeux de certains. Richard Millet, par exemple, dans *L'Enfer du roman*, refuse systématiquement toute positivité aux relations qu'entretient la littérature contemporaine avec la culture écranique. Il est d'ailleurs frappant que celui-ci reprenne la rhétorique déployée par Céline en la dégraissant toutefois de son versant positif : « Le roman postlittéraire n'est que du scénario potentiel : un passe-temps dégradé, qui cherche son salut par nostalgie dans l'art qui l'a détrôné. » (Millet, 2010 : 68) Le discours qui refuse la possibilité d'une littérature en lien avec la culture de l'écran, dont Millet est un défenseur, repose sur une conception aristocratique, pour ne pas dire réactionnaire de la littérature. Le Web, en permettant la démocratisation de l'expression écrite, entacherait la noblesse des lettres :

Le cauchemar de l'autoédition et de sa diffusion sur Internet : redoublement, mise en abyme, vertige de la falsification littéraire, la contingence rejoignant l'infini babélien, et la démocratie accomplissant la défaite du langage. Il en va de même des « blogs », qui marquent le passage du journalisme au règne hystérique de l'opinion individuelle et cependant indifférenciée. (Millet, 2010 : 79)

- 6 L'erreur de Millet est de prendre pour exemple *le pire* de la culture de l'écran et d'en conclure que rien de valable en termes littéraires ne peut en émerger. C'est faire preuve de

mauvaise foi, car comme l'écrivait Gilles Deleuze à propos du cinéma, « l'énorme proportion de nullité dans la production cinématographique n'est pas une objection [...] le cinéma n'en fait pas moins partie de l'histoire de l'art et de la pensée sous les formes autonomes irremplaçables que ces auteurs ont su inventer, et faire passer malgré tout » (Deleuze, 1983 : 8). Il n'en va pas autrement avec la production écrite du cyberspace.

- 7 L'écran de l'ordinateur ouvert sur le réseau est venu dans les deux dernières décennies modifier de façon considérable notre expérience en permettant diverses formes d'interactivité fort éloignées de la passivité du téléspectateur. Il est donc important de distinguer les diverses modalités d'expérience de l'écran et d'examiner en quoi elles agissent sur la littérature et ses acteurs, les déterminent et encouragent un renouvellement de l'espace littéraire. L'exemple de Millet montre bien que la tension entre littérature et culture écranique naît de certaines conceptions de l'art qui dépassent les questions soulevées par l'affaire Le Lay. Toutefois, en faisant de la télévision le support privilégié du neuromarketing, Le Lay est venu cristalliser cette opposition, donnant du coup à l'intelligentsia française l'occasion en or de réitérer ses critiques et ses réticences à l'endroit de la culture télévisuelle, et plus largement écranique.

## **Deuxième temps : décervelage**

- 8 Le 19 juin 2005, soit moins d'un an après la déclaration de Patrick Le Lay, dans une entrevue accordée au MEDEF (mouvement des entreprises de France), le philosophe Bernard Stiegler créait *Ars Industrialis*, une « Association internationale pour une politique industrielle de l'esprit<sup>2</sup> ». Cette association est née d'une opposition forte à l'asservissement télévisuel des citoyens. La vision défendue

par les signataires de ce manifeste suppose que la télévision, tout comme les écrans d'ordinateur et le réseau qui les relie entre eux, ne sont pas en eux-mêmes des appareils d'assujettissement de la collectivité. Ceux-ci militent en effet pour une réappropriation collective des technologies. À la figure du spectateur apathique, hypnotisé par les images fascinantes qui défilent à l'écran, *Ars Industrialis* oppose une vision plus dynamique et engagée, lançant ni plus ni moins qu'un appel aux armes symboliques :

Cette bataille de l'intelligence doit commencer par mettre un terme à l'entreprise systématique de destruction de l'intelligence à quoi conduit la tyrannie de l'audience qui a pour but unique, comme l'a si bien expliqué Patrick Le Lay, de « vendre du temps de cerveau humain disponible. » (Stiegler, 2008 : XI)

- 9 C'est dans un tel combat que se sont engagés plusieurs écrivains français ces dernières années. *Kafka-Cola, sans pitié ni sucre ajouté*, d'Alessandro Mercuri, est représentatif de ce mouvement. L'auteur y affecte une tonalité railleuse en mettant à distance le prétendu scandale. Il laisse entendre que la réaction du peuple français est encore plus surprenante que la déclaration de Le Lay qui, après tout, n'a rien d'une révélation. En effet, Baudrillard (1972) insistait déjà au début des années 1970 sur les liens étroits qu'entretient la télévision avec le pouvoir. C'est plutôt le cirque médiatique entourant l'affaire qui attire les sarcasmes de Mercuri. Il rappelle, fort à propos, que Le Lay a par la suite modulé ses propos dans le magazine *Télérama*. En proposant une mise à distance ironique de l'affaire, Mercuri montre que son traitement médiatique fonctionne lui aussi selon la logique du temps de cerveau humain disponible. Les opinions fusent de toutes parts dans les médias, les gens s'offusquent, mais finalement Le Lay est absout, et la logique médiatique,

sauvée. Le scandale, propose Mercuri, ne réside pas tant dans l'énoncé lui-même que dans le contexte de son énonciation : « Ce qui choque, c'est que la vérité puisse jaillir là où on ne l'attend pas. Il n'y a rien de plus choquant qu'une usine à spectacles, *illusion factory*, fabrique à mensonges, disant la vérité » (Mercuri, 2008 : 31).

Plusieurs textes de fiction des dernières années s'élaborent autour de cette conception de la télévision comme usine à spectacles profitant de la crédulité d'un public passif. En 2005, Christophe Tison publiait un roman intitulé *Temps de cerveau humain disponible*. Ce livre se présente comme l'illustration fictionnelle de la déclaration de Le Lay, et propose au lecteur de visiter les coulisses du monde télévisuel, l'auteur ayant travaillé pour plusieurs chaînes de télévision françaises. Il s'agit de l'histoire de Christophe, un employé de la télévision dont la conscience n'est pas tranquille :

Je m'appelle Christophe, et je suis le centre du monde. Je travaille à la télévision. C'est moi qui pourris vos week-ends et vos soirées. C'est moi qui vous empêche de lire des livres et de baiser avec votre femme ou votre mari en vous tenant éveillés jusqu'à deux heures du matin devant un programme inepte. (Christophe, 2005 : 13)

- 10 Ce roman, on le comprend rapidement, entend montrer que la télévision est une entreprise de lobotomisation collective. Christophe, qui souhaite faire de la *vraie* télévision, n'en finit plus de rencontrer des obstacles. Évidemment, son entreprise est vouée à l'échec, réduisant le roman à un simple constat : la télévision est l'instrument du pouvoir et aucun effort individuel ne peut changer cet état de fait. C'est d'ailleurs le fatalisme du roman, nourri de cette proximité assumée à l'affaire Le Lay, qui fait en sorte que ce dernier tombe à plat. On en retire peu, si ce n'est ce constat qui n'ajoute rien aux lieux communs de la critique télévisuelle : « Oui, la télé est comme un savon. Comme lui

volubile, enthousiaste, elle mousse, elle mousse. Et lorsqu'elle a fini de mousser, de nous rincer l'âme et de nous vendre son Coca, elle a fondu, elle n'existe plus. (*Aucun souvenir*) » (Christophe, 2005 : 253).

- 11 Le roman jeunesse de Pascale Maret, *À vos risques et périls*, participe également de cette logique de dénonciation du cynisme des travailleurs de la télévision. Cette fois, il s'agit d'une émission de télé-réalité mettant en scène un groupe d'adolescents devant surmonter différentes épreuves sur une île déserte. Tout comme dans le roman de Tison, les impératifs économiques qui régissent le spectacle télévisuel sont soulignés à grands traits. Le tournage, qui a lieu sur l'île de Sondali, est interrompu par l'enlèvement des participants par un groupe terroriste. L'équipe de l'émission, de façon caricaturale, se montre davantage préoccupée par les cotes d'écoute que par la sécurité des participants.
- 12 Ce qui nous semble significatif, avec des textes comme ceux de Tison et de Maret, c'est qu'une critique littérale de l'affaire Le Lay, transposée dans un cadre fictionnel, ne parvient pas à dynamiser la dialectique entre l'écrit et l'écran qui nous occupe. Il en émerge une impression de stérilité, tant du côté de la télévision que de la littérature. Entièrement motivés par une forte réactivité qui n'admet aucune ambiguïté, ces textes s'alourdissent d'une forme de didactisme qui, il faut en convenir, les sert plutôt mal.

### **Troisième temps : concentration**

- 13 Bien qu'il partage avec ces textes leur critique frontale de l'univers télévisuel, le roman *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb offre un exemple autrement plus convaincant d'une telle approche, peut-être justement parce que l'auteure y pousse la logique du spectacle à sa limite. *Acide sulfurique* fait le récit d'une série de télé-réalité intitulée

*Concentration*, une émission qui reproduit les camps de l'Allemagne nazie. Les *participants* ont été faits prisonniers par une équipe de tournage qui filme absolument tout. Et les prisonniers peuvent bien se révolter, leur colère est souhaitée et marque le début du spectacle, dont on apprend rapidement qu'il fait les délices du public. L'émission obtient une audience record, parce que jamais « on n'avait eu de prise si directe sur l'horreur » (Nothomb, 2005 : 13). Nothomb expose de façon hyperbolique la logique du voyeurisme qui va de pair avec une forme de passivité qui n'est pas sans conséquence éthique. Tout se passe dans ce roman comme si l'horreur, une fois filtrée par l'œil bienveillant de la caméra, ne pouvait provoquer autre chose que la fascination, ou au mieux une forme d'indignation passive. Dès lors, le comportement des gardiens et des prisonniers est appréhendé selon son potentiel télégénique, sans considération morale.

- 14 Le roman de Nothomb diffère aussi des textes que nous avons survolés précédemment par le regard qu'il porte sur les téléspectateurs. Alors que les premiers proposent une vision *victimisante* du public, celui-ci étant sans défense, exploité et manipulé, Nothomb propose qu'il y ait une forme de perversité inhérente à la spectature télévisuelle. Le spectateur de Nothomb n'est pas un légume exempt de tout reproche. Au contraire, il est responsable de ses actes, si bien que la narratrice propose qu'il existe « une hiérarchie dans le mal » (Nothomb, 2005 : 81).
- 15 Nothomb propose ainsi de lever le voile sur la connivence qui est à la base de la logique du spectacle : l'horreur télévisuelle, le spectacle de la guerre, s'ils sont orchestrés par les penseurs de la télévision, trouvent toutefois leur actualisation dans le regard du spectateur. Regarder le spectacle de *Concentration*, c'est donner son aval à l'horreur. C'est ce que clame Pannonique, l'une des prisonnières, lorsqu'elle s'adresse directement à la caméra

## de surveillance :

Spectateurs, éteignez vos télévisions ! Les pires coupables, c'est vous ! Si vous n'accordiez pas une si large audience à cette émission monstrueuse, elle n'existerait plus depuis longtemps ! Les vrais kapos, c'est vous ! Et quand vous nous regardez mourir, les meurtriers, ce sont vos yeux !  
(Nothomb, 2005 : 109)

- 16 Le roman de Nothomb s'écarte de la logique simpliste qui consiste à prendre la défense des spectateurs en tirant à boulets rouges sur les penseurs de la télévision. Ce faisant, elle insuffle un peu de vie à la figure du téléspectateur, qui autrement se retrouve figée, amorphe, vidée de tout potentiel dynamique.
- 17 Ce regard critique porté sur la télévision permet évidemment de la rapprocher du Panopticon tel que décrit par Foucault à partir du dispositif carcéral de Jemery Bentham, qui s'assure que « les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs » (Foucault, 1975 : 203). En fait, la télé-réalité mise en scène par Nothomb évoque de façon beaucoup plus précise le Synopticon, défini cette fois par Thomas Mathiesen (1997 : 218 et passim) à la suite de Foucault. Le Synopticon se distingue du Panopticon du fait que c'est la multitude qui surveille l'individu, et non le contraire – ce qui fait du dispositif télévisuel un outil fondamental d'une société de surveillance. Cela rappelle évidemment le dispositif imaginé il y a plus de soixante ans par George Orwell dans *1984*, où les demeures étaient toutes munies de *telescreen* (ou télécran) qui assuraient à la fois la diffusion d'informations relatives au parti de Big Brother et la surveillance des citoyens. Ce que nous voyons est aussi, à n'en pas douter, ce qui nous regarde.

## Quatrième temps : résistance

18 En retrait de cette mise en scène du dispositif spectaculaire, d'autres textes procèdent par résistance ou refus. Il faut alors fermer la télévision, ou encore l'habiter de l'intérieur afin de phagocyter le dispositif lui-même. Un tel refus est au cœur de *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint, qui explore de façon ludique l'attraction que la télévision, même éteinte, peut exercer sur l'esprit. Chez Toussaint, l'écriture n'est possible que sur fond de rejet du petit écran. Dans *La Télévision*, le narrateur ferme la télé afin d'écrire. Regarder la télé, c'est ne pas écrire, ne pas réfléchir. Ses images sont d'ailleurs aliénantes :

Partout c'étaient 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, c'était des clips, c'était des chansons en anglais, c'était des jeux télévisés, c'était des documentaires, c'était des scènes de films sorties de leur contexte, des extraits [...]. (Toussaint, 2002 : 19)

19 L'énumération de ces émissions, dont l'accumulation incite à un musement indifférencié, se poursuit encore pendant deux pages, jusqu'à ce que le narrateur éteigne la télé, en déclarant : « C'était fini. C'était fini, j'avais éteint le téléviseur et je ne bougeais plus dans le canapé » (Toussaint, 2002 : 21).

20 Le constat est clair. Pour le narrateur, nous demeurons essentiellement passif face à la télévision : « notre esprit [est] comme anesthésié d'être aussi peu stimulé en même temps qu'autant sollicité » (Toussaint, 2002 : 22). C'est la grande contradiction du médium, de solliciter tout en assommant. La télévision représente la tentation, le vide de l'esprit, le refus de cette contrainte qui consiste à penser à travers le langage écrit. On végète devant la télévision, on ne travaille pas. Il y a une opposition antithétique fondamentale. Car, ce qu'elle offre, c'est exactement le

contraire de la littérature. À l'immédiateté et à la superficialité de l'une (Toussaint, 2002 : 132) répond l'engagement profond de l'autre, son travail, sa pratique. On le voit, le texte de Toussaint reprend de façon oblique la question du temps de cerveau humain mis à la disposition de la télévision, illustrant comment celle-ci incarne une véritable entreprise de phagocytose du temps. Quand le narrateur commence à travailler à son essai sur Titien, il se laisse détourner de ses tâches immédiates par la télévision. Pour écrire son essai, l'écrivain doit donc fermer le poste. Et prendre ses distances.

- 21 Ainsi, la littérature n'est possible que dans le refus de la télévision. Écrire ou regarder, vivre ou regarder, car on ne peut pas faire les deux en même temps, telle est la dialectique à l'œuvre dans ce texte. L'axiologie présente est représentative de la posture littéraire dominante. Quand ce n'est pas une guerre ouverte, c'est un certain ennui face à son caractère chronovore. Une résistance aussi. Car la télévision dénature tout, jusqu'à la littérature qu'elle menace de vider de son sens, en orientant bien souvent ses projecteurs sur la figure animée de l'écrivain plutôt que sur la surface de ses pages. En même temps, *La Télévision* apparaît aussi comme la mise en scène ironique d'une inversion du rapport contemporain que la littérature entretient avec la télé. Si la télévision entrave le travail d'écriture du narrateur, il reste que celle-ci s'offre à Jean-Philippe Toussaint comme un objet littéraire lui permettant d'épingler un aspect fondamental du monde actuel.

## Cinquième temps : infiltration

- 22 Dans *J'habite dans la télévision*, Chloé Delaume explore une forme de résistance plus retorse, celle de l'endoparasite, car l'avatar de Chloé Delaume entreprend d'habiter dans la télévision afin d'en miner les fonctions de

l'intérieur et de mettre en scène la dissolution de soi induite par le dispositif. Delaume s'y transforme en sentinelle désincarnée occupant cet espace frontalier et essentiellement virtuel qu'est le réseau télévisuel. Le roman n'a qu'un véritable personnage, si on oublie le poste de télévision, aucune intrigue sauf la transmutation de Chloé Delaume. Contrairement au personnage de Toussaint, elle ne se sent pas prisonnière du réseau, mais entreprend plutôt l'expérience d'écouter la télévision durant vingt-deux mois, nombre participant d'ailleurs d'un imaginaire de la fin puisqu'il réfère directement aux vingt-deux versets de *l'Apocalypse*.

- 23 L'objectif de l'exercice est clair : « Comprendre quand et comment [son] cerveau soudainement s'offre enfin disponible. Scruter les émissions qui ont pour vocation de divertir ce cerveau, de le détendre, de le préparer ente deux messages » (Delaume, 2006 : 44). L'expérience est exigeante. Dès la troisième semaine, la télévision commence à structurer ses pensées. Chloé Delaume doit adapter son biorythme, modifier ses habitudes et son mode de vie. Elle devient paresseuse, ne veut plus faire le ménage de l'appartement. Puis elle se met à parler à son poste de télévision. Elle adopte un vocabulaire qui n'est plus le sien, mais celui des émissions qu'elle écoute. Son identité commence à vaciller, et, après le premier mois, elle fait un bilan : « Ce que je vois ce que j'entends ce que je dis ce que je pense ce n'est déjà plus la même chose » (Delaume, 2006 : 69).
- 24 Après un premier trimestre, et 1451 heures d'exposition, elle note des pulsions consommatrices inédites, des actes d'achat conformes aux messages diffusés et une augmentation ainsi qu'une redéfinition de ses besoins (Delaume, 2006 : 104). Elle est confuse, retransmet des informations en oubliant que la télévision en est la source et, plus important encore, elle ne produit plus de pensées,

elle ne fait que relayer des opinions. Patrick Le Lay a déclaré : « La télévision, c'est une activité sans mémoire » ; Delaume décide, en guise de réponse, de devenir la mémoire de la télévision, elle devient cette sentinelle qui l'habite et, du même coup, entreprend de nous en protéger. Si elle habite dans la télévision, c'est bien parce que c'est habituellement la télévision qui nous habite.

25 Mais l'entité sentinelle ne reste pas passive devant cet ogre qu'est la télévision<sup>3</sup>. Face à ce discours social, à ce bombardement d'une parole simplifiée et vendeuse, répond un contre- discours, essentiellement littéraire. Un peu à la manière du *Décodeur* de Guy Tournaye (2005), qui se sert de la télévision comme d'un écran qui vient masquer une intertextualité déraisonnable (Gervais, 2010 : 147-164), *J'habite dans la télévision* oppose au discours omniprésent de la doxa populaire, une intertextualité complexe, une pratique littéraire qui, si elle opère aussi sur le mode des relations interdiscursives, se présente comme une rébellion, un travail de sape qui puise au fond littéraire. Ainsi, à l'assertion éhontée d'un Patrick Le Lay répond un collage jouant avec un poème de Guillaume Apollinaire, « Les sapins », dûment déconstruit et éparpillé sur quelques paragraphes (Delaume, 2006 : 108-109). Aux dispositifs d'analyse des sujets d'expérimentation répond un renvoi en partie déguisé au roman d'Yves Pagès, *Le Théoriste*, publié chez le même éditeur (Delaume, 2006 : 47). En fait, la passivité absolue exigée par la préparation des cerveaux est contrecarrée par un travail encyclopédique de réappropriation littéraire et culturelle. La littérature est conviée, mais aussi l'art et la musique.

26 L'entité sentinelle Chloé Delaume ne limite pas son action contestataire au seul contre- discours que permet le livre, elle étend son champ d'action aux formats que la culture de l'écran rend disponibles et elle les occupe, espérant ainsi détourner cette disponibilité recherchée par le

neuromarketing. Dans le prolongement de son projet littéraire, l'auteure a fait des lectures en public dont le contenu était déterminé selon l'actualité télévisuelle. Ces lectures étaient accompagnées de bandes sonores de composition électronique. Ces bandes se retrouvent sur le site web de Chloé Delaume et leur contenu est aussi décrit dans le roman. Ainsi, après le jeu de collage avec le texte d'Apollinaire, on apprend que

[c]e qu'il se passe dans mon cerveau ça fait je pense de la musique. Une musique pas très agréable, des chuintements et des brosses d'acier, les lavements vifs, les injections, des travaux, des tours d'écrou. Un tas de bruits de cadenas rances, hérissements borborygmes, hémisphères déchiquetés rugissement du burin. [...] (Bande-son référencée 06176SDA/Pièce 17 bis annexée) (Delaume 2006 : 110-111)

- 27 Cette pièce 17 bis se trouve sur le site [chloedelaume.net](http://chloedelaume.net) et elle est dite « constituer un enregistrement interne du cerveau du cobaye lors de l'expérience<sup>4</sup>. » À la base, dit Chloé Delaume, le livre devait sortir avec un disque compact, où devaient figurer des bandes sonores, ainsi que des interventions publiques, donnant au projet des allures d'un *work in progress*.

La pièce sonore c'est l'enregistrement de mon cerveau pendant qu'il se passe ce que je dis. Et même si je suis portée sur l'endophasie, ce qu'il se passe dans le cerveau quand il se fait formater par la télévision ça fait des bruits particuliers. Qu'on ne peut pas dire avec des mots<sup>5</sup>.

- 28 La pratique de Chloé Delaume éclipse ainsi l'opposition entre l'écrit et l'écran en jouant sur les deux plans. Plusieurs de ses textes imprimés mettent en scène des éléments appartenant à la culture de l'écran, que l'on pense à *Corpus Simsi* (2003) un roman consacré à la construction de l'avatar Chloé Delaume dans le jeu *Les Sims*, et à l'immersion complète de son auteur dans l'univers virtuel

du jeu, ou encore à *La Nuit je suis Buffy Summers* (2007) un livre-jeu dont le héros évolue dans l'univers de la série télévisée américaine *Buffy the Vampire Slayer*, diffusée de 1997 à 2003. L'œuvre de Delaume ne fait pas que critiquer ou s'inspirer de la culture télévisuelle. Elle fait également sienne la proposition déjà vieille de plus de quinze ans de Jean Clément, pour qui, puisque notre époque est vouée aux médias de toutes sortes : « La littérature court le risque de s'y dissoudre. Mais elle peut aussi relever le défi et, se saisissant des nouvelles technologies de la communication, porter encore un peu plus loin l'ambition de sa modernité » (Clément, 1994 : 20-21).

- 29 Les écrans sont là, infléchissant en bien comme en mal notre imaginaire, et l'une des tâches de la littérature serait dès lors de rendre compte de cette expérience médiatique. La pratique d'écriture de Delaume participe d'un mouvement émergent en littérature contemporaine où certains acteurs, plutôt que d'adopter la posture nostalgique et immobiliste de Richard Millet, ont pris le parti d'habiter le cyberspace et d'y instaurer une véritable communauté littéraire, porteuse d'une vision plus positive de l'écran connecté sur le réseau, et soucieuse d'en explorer les potentiels esthétiques.

## Sixième temps : renversement

- 30 La démarche hybride de Chloé Delaume vient fragiliser la vieille dichotomie rassurante que la pensée critique a véhiculée et nourrie lors des dernières décennies. Et au fond, c'est une idée bien simple que cette auteure nous invite à envisager : un support d'expression ne peut suffire à discréditer une œuvre. L'évolution des écrans, qui induisaient avec la télévision une posture passive du spectateur, permet maintenant une forme d'expression littéraire que nous n'aurions pu envisager il y a quelques

années à peine. Dans *S'écrire mode d'emploi* (2008), un texte publié sur [www.publie.net](http://www.publie.net), Delaume affirme justement que son écriture repose sur ces agencements avec les nouvelles possibilités offertes par les technologies numériques : « Dans mon laboratoire, je cherche des outils pour produire de l'autofiction. Les outils autres que l'écriture, des outils plus technologiques. La musique électronique, Internet, les jeux vidéo » (Delaume, 2008 : 24). En commentant *J'habite dans la télévision* et les suppléments accessibles sur son site Web, elle insiste sur la relation dynamique que cela crée avec le lecteur. Cela lui permet, dit-elle, d'en « profiter pour rendre le lecteur actif, lui faire taper un url quand vient le chapitre concerné » (Delaume, 2008 : 26). Delaume, comme d'autres, a compris que la relation au lecteur, dans le contexte numérique, n'est plus passive, mais bien active.

31 L'un des piliers de cette entreprise de valorisation de la culture numérique dans le monde des lettres est sans contredit François Bon, dont le site *Le tiers livre*<sup>6</sup> est un projet rabelaisien, pour ne pas dire gargantuesque, tant par ses dimensions que par le spectre de ses intérêts et de ses lignes d'écriture. Comme le remarquent René Audet et Simon Brousseau, « le flux de l'écriture est au cœur du projet – flux comme continuité à travers le temps, flux comme mouvement et processus originel de l'écriture littéraire » (2011 : 10). Pour François Bon, le numérique ne vient pas tuer la littérature, mais doit servir à en renouveler la pratique. Comme il l'écrit, dans *Après le livre*, essai paru sur [publie.net](http://publie.net) en 2011, « l'enjeu pour nous est d'investir les usages neufs, y compris ceux du plus jeune enfant (qui sait en général avant ses parents cliquer sur la petite icône minuscule pour qu'une vidéo passe grand écran), pour y recréer (au sens fort, d'invention, et pas simplement de portage), ce qui constitue une tâche bien plus vieille que nous-mêmes<sup>7</sup>. » Une tâche qui n'est autre, évidemment,

que l'écriture, que la littérature.

- 32 Ces usages neufs, des écrivains et artistes entreprennent d'en explorer les possibilités. Des écrivains tels qu'Éric Chevillard, dans son blogue *L'autofictif*<sup>8</sup>, Antoine Volodine dont l'hétéronyme Lutz Bassmann s'exprime sur le web<sup>9</sup>, ou encore des artistes comme Philippe de Jonckheere, dont le site Désordre.net multiplie les iconotextes, Martine Neddham qui a repris en 1997, dans une œuvre hypermédia, le personnage de Mouchette de Georges Bernanos et de Robert Bresson, ou encore Philippe Davos qui, dès les années 1980, multipliait les adaptations hypermédiatiques d'œuvres d'auteurs du panthéon littéraire français tels Baudelaire, Balzac et Zola.
- 33 Une telle adaptation n'est pas sans conséquences sur les façons de faire. Il apparaît ainsi clairement, comme le signalent Audet et Brousseau, que les pratiques littéraires numériques, « [m]arquées par une prise en compte avancée de la dématérialisation de l'œuvre littéraire, [...] se développent autour d'une esthétique profondément définie par la diffraction des contenus et leur hétérogénéité, tout autant que par un détachement de la fixité de ces contenus » (2011 : 10). L'utilisation de plus en plus fréquente du format blogue comme espace de création, malgré le mépris affiché de nombreux critiques pour ces formes peu conventionnées, montre le réinvestissement d'un espace dénué initialement de qualités littéraires. En fait, le blogue à caractère littéraire apparaît de plus en plus comme la contrepartie, en culture de l'écran, du journal de création et de l'atelier d'écriture. Cette forme en plein essor, dont la fonction n'est pas d'être une publication, voire une pré-publication, mais un espace aisément accessible de création, de réflexion et d'écriture, fonctionne peut-être encore sur un mode restreint, mais sa présence sur un réseau lui assure une pérennité qui viendra, à terme, confirmer son intérêt.

- 34 Et on comprend, ultimement, que tous les écrans ne sont pas égaux. Si l'écran de la télévision venait buter contre la page de papier, l'écran d'un ordinateur ouvert sur un réseau et en prise directe sur les manifestations de plus en plus stables et cohérentes du cyberspace, transcende l'opposition et offre un espace nouveau de création en phase avec le numérique et son régime sémiotique singulier. Le texte ne s'y oppose plus à l'image, l'un et l'autre entrant plutôt en relation de complémentarité. Le texte ne s'y efface pas au profil de l'image ou de l'image-mouvement, rabattu au rang de scénario ou de faire valoir, il devient iconotexte, ce qui en altère peut-être profondément la nature et les modes d'organisation, mais en maintient actives et explicites la présence langagière et l'efficacité symbolique.
- 35 La meilleure façon de s'opposer aux diktats du neuromarketing et aux assertions aliénantes d'un Patrick Le Lay sur le temps de cerveau humain disponible n'est donc pas de refuser l'écran sans discernement, mais de se dissocier d'une industrie, la télévision, pour s'engager dans une nouvelle sphère médiatique, synthèse de l'opposition initiale, qui fait de l'écran une interface où la création littéraire devient une avenue digne de ce nom. La littérature contemporaine doit négocier sa place dans un monde peuplé d'écrans, qui déjà rivalisent entre eux pour s'approprier une fraction de ce temps de cerveau disponible, et elle ne pourra le faire que si elle accepte de jouer le jeu, de s'infiltrer entre ces écrans pour en redessiner les frontières.

## Bibliographie

Audet, René et Brousseau, Simon, 2011, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, n°

1, p. 9-22.

Baudrillard, Jean, 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard.

Bolter, Jay David et Grusin, Richard, 2000, *Remediation : Understanding New Media*, London, First MIT Press Paperback Edition.

Bon, François, 2011, *Après le livre*, [www.publie.net](http://www.publie.net).

Céline, Louis-Ferdinand, 1955, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Folio.

Clément, Jean, 1994, « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, Édition Larousse, n° 96, p. 19-36.

Debray, Régis, 1992, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.

Debray, Régis, 1991, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.

Delaume, Chloé, 2003, *Corpus Simsi*, Paris, Léo Scheer.

Delaume, Chloé, 2006, *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard (coll. Verticales).

Delaume, Chloé, 2007, *La Nuit je suis Buffy Summers*, Paris, Ère.

Delaume, Chloé, 2008, *S'écrire mode d'emploi*, [www.publie.net](http://www.publie.net).

Deleuze, Gilles, 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la*

*prison*, Paris, Gallimard.

Gervais, Bertrand, 2009, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal, Le Quartanier.

Gervais, Bertrand, 2010, « Des hypertextes de papier. *Le Décodeur* de Guy Tournaye » in Havercroft, Barbara, Michelucci, Pascal, Riendeau, Pascal (éds), *Enjeux du roman de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, p. 147-164.

Maret, Pascale, 2007, *À vos risques et périls*, Mayenne, Éditions Thierry Magnier.

Mathiesen, Thomas, 1997, « The Viewer Society: Michel Foucault's Panopticon Revisited », *Theoretical Criminology*, Vol. 1, n° 2, p. 215-34.

Millet, Richard, 2010, *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard.

Mercuri, Alessandro, 2008, *Kafka-Cola, sans pitié ni sucre ajouté*, Paris, Éditions Léo Scheer.

Murray-Brown, Jeremy, 1991, « Video Ergo Sum », in Olson, Alan M., Parr, Christopher, Parr, Debra (éds), *Video Icons and Values*, Albany, State University of New York Press, p. 17-32.

Nothomb, Amélie, 2005, *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel.

Stiegler, Bernard, [2006] 2008, *La télécratie contre la démocratie*, Paris, Champs essais.

Tison, Christophe, 2005, *Temps de cerveau humain disponible*, Paris, Grasset.

Tournaye, Guy, 2005, *Le Décodeur*, Paris, Gallimard.

Toussaint, Jean-Philippe, 2002, *La Télévision*, Paris, Minuit.

Wunenburger, Jean-Jacques, 2000, *L'Homme à l'âge de la télévision*, Paris, PUF.

## Notes

1. Cette déclaration est retranscrite sur le site d'Action Critique Médias. En ligne : <http://www.acrimed.org/article1688.html> (site consulté le 3 octobre 2011).

2. *Ars Industrialis. Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit*, page consultée le 4 octobre 2011, <http://arsindustrialis.org/lassociation>.

3. L'association à cette figure des contes merveilleux est soutenue tout au long du roman. Elle signale bien, d'ailleurs, l'appétit démesuré du réseau, sa propension à tout ingurgiter, jusqu'aux téléspectateurs innocents.

4. Delaume, Chloé, page consultée le 4 octobre 2011, *J'habite dans la télévision* – *Chantiers sonores*, <http://www.chloedelaume.net/chantier-sonores/j-habite-dans-la-television.php>.

5. Delaume, Chloé, page consultée le 4 octobre 2011, *Remarques et Cie*, <http://www.chloedelaume.net/remarques/rem340.php>.

6. Bon, François, page consultée le 4 octobre 2011, *Le Tiers Livre*, <http://www.tierslivre.net/>.

7. Bon, François, 2011, page consultée le 4 octobre 2011, *Après le livre*, En ligne : [www.publie.net](http://www.publie.net).

8. Chevillard, Éric, page consultée le 4 octobre 2011, *L'Autofictif*, <http://l-autofictif.over-blog.com/>.

9. Bassmann, Lutz, page consultée le 4 octobre 2011, *Lutz Bassmann*, <http://www.lutzbassmann.org/>.

## Auteurs

*Simon Brousseau*

**Université du Québec à Montréal**

*Bertrand Gervais*

**Université du Québec à Montréal**

© Presses Sorbonne Nouvelle, 2013

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

### *Référence électronique du chapitre*

BROUSSEAU, Simon ; GERVAIS, Bertrand. *Du temps de cerveau disponible... : Littérature et écran dans l'extrême contemporain* In : *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 (généré le 19 avril 2017). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/psn/500>. ISBN : 9782878547597.

### *Référence électronique du livre*

BLANCKEMAN, Bruno ; HAVERCROFT, Barbara. *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 (généré le 19 avril 2017). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/psn/460>. ISBN : 9782878547597.  
Compatible avec Zotero