

« Nothing is left unseen » : la représentation des médias dans *Valparaiso* de Don DeLillo.

Céline JALLIFFIER Doctorante Université Paris III – Sorbonne
Nouvelle PRAG Université d'Evry Val d'Essonne

Jean Baudrillard, dans *Amérique* (1986), rappelle la formule d'Andy Warhol à propos de la vulgarisation de la gloire : « Dans ce pays, chacun a ou aura été célèbre au moins dix minutes » (Baudrillard : 59). Il illustre son propos en faisant référence à un homme propulsé sur la scène médiatique parce qu'il s'était trompé d'avion et s'était trouvé transporté à Auckland en Nouvelle-Zélande au lieu de Oakland en Californie. C'est une histoire similaire que met en scène l'écrivain américain Don DeLillo dans sa seconde pièce de théâtre, *Valparaiso* (1999)¹. Michael Majeski, un homme d'affaires, se voit dans l'obligation de remplacer un collègue et de se rendre à Valparaiso dans l'Indiana. Sans trop savoir comment, il embarque dans un avion à destination de Valparaiso en Floride et atterrit à Valparaiso au Chili². Son erreur de près de 8000km va faire la une des médias. Il décide de démissionner pour pouvoir se consacrer pleinement à ses interviews, partir en tournée à travers le pays afin de signer des autographes sur des billets d'avion, créer son site Internet et écrire un livre sur sa mésaventure. Un film retraçant son erreur de parcours est aussi prévu.

A travers l'histoire de ce personnage, DeLillo met en scène la façon dont l'Amérique de l'après-guerre froide a complètement basculé dans l'ère du spectacle. Il dépeint une société où plus rien n'échappe au regard des médias puisque ces derniers ne font plus la distinction entre ce qui appartient au domaine de l'information et à celui de l'anecdote. Michael va ainsi devoir payer le prix fort de sa célébrité. Invité à l'émission de Delfina Treadwell, grande prêtresse de la télévision américaine à l'image d'Oprah, il finit par avouer que son erreur de destination cachait en fait une tentative de fuir qui il était et qu'il a par la suite voulu se dissimuler son manque d'existence derrière l'image d'un héros célébré par les médias. Une critique de *Valparaiso* datant de 2006 s'intitule : « The Accidental Playwright. Novelist Don DeLillo stumbled into writing for the stage³ ». On connaît en effet

DeLillo plutôt pour des romans tels que *White Noise* (1985), *Libru* (1988), *Mao II* (1991) ou *Underworld* (1997) que pour ses pièces de théâtre. L'auteur lui-même affirme ne pas se considérer comme un dramaturge à part entière. Il nous a semblé pertinent de nous interroger sur les raisons qui l'ont conduit à choisir le théâtre pour donner une représentation de la société médiatique.

Un personnage propulsé au devant de la scène médiatique :

L'acte 1 comprend huit scènes dont six interviews au cours desquelles Michael raconte sa mésaventure sous toutes les formes pour tous les médias, qu'il s'agisse de la télévision, de la radio, ou de la presse écrite. Progressivement, il perd le contrôle de sa propre histoire. Il commence son récit en faisant part du sentiment d'étrangeté qu'il a ressenti tout au long de son périple. Il se rappelle qu'en plein vol il a eu la soudaine impression qu'un autre que lui s'était installé à sa place pour manger son plateau repas. Une fois sur place, il a été surpris et flatté de voir les habitants du lieu l'appeler Miguel pour témoigner de leur bienveillance envers lui, mais il s'était alors senti devenir un étranger pour lui-même. Il avoue avoir toujours fait l'expérience d'une forme de désorientation : « I've always been—what have I been? Disoriented. Like where is the man that uses my name » (V, p.57). Son erreur de destination peut s'interpréter comme une métaphore de son sentiment d'être en permanence déplacé, égaré, ou remplacé par une personnalité d'emprunt. Il finit par confesser qu'il n'est pas le personnage héroïque qu'il cherche à incarner aux yeux des journalistes : « I tell them I'm complete. I'm not complete. But I feel a little bit of location maybe » (V, p.57).

Les journalistes qui se bousculent à sa porte veulent lui faire croire qu'ils vont lui permettre d'accéder à une forme d'authenticité : « Look into the camera. Speak into the mike. These are forms of self expression » (V, p.23). Le réalisateur d'un documentaire sur sa vie affirme quant à lui que son long métrage va lui donner la possibilité de devenir véritablement quelqu'un : « It's what brings him into being » (V, p.38). Avec Jean Baudrillard, nous pourrions dire que le stade vidéo a remplacé le stade du miroir⁴. Une autre journaliste évoque ainsi son propre sentiment de ne pas exister en comparaison avec les personnalités qu'elle interviewe : « What should I say? That my life is so unsingular that I barely know myself in a mirror? » (V, p.44). Michael a lui aussi l'illusion que son existence doit être validée par les médias. Il se soumet entièrement à la volonté des journalistes et se voit dans l'obligation de respecter les consignes les plus contradictoires. Le premier lui demande

d'être aussi concis que possible, l'interrompt à plusieurs reprises (« There isn't time » *V*, p.17), et a même oublié son nom à la fin de l'interview. La suivante s'intéresse au contraire à ce qu'il a ressenti quand il a ouvert les yeux ce matin-là ou encore à ce qu'il a bien pu penser avant de s'endormir la veille de son départ. Le troisième lui affirme que c'est son existence tout entière qu'il lui faudrait examiner : « The interview started basically when your father fucked your mother in a rainy night in May » (*V*, p.26). Il lui pose pourtant exactement les mêmes questions que les autres et attend de lui exactement les mêmes réponses, en plus rapide. Michael doit ensuite répondre à un journaliste australien au téléphone simplement par oui ou par non ou en confirmant des fragments de son périple ou de sa vie selon une chronologie des plus erratiques. Il explique à la cinquième journaliste qu'il est prêt à lui dire n'importe quoi et qu'il l'autorise à écrire n'importe quoi. Elle refuse d'écouter ses confidences. Enfin, le dernier journaliste lui reproche son côté obsessionnel et l'incohérence de son discours. Michael devient sujet à une angoisse permanente qu'il n'arrive pas à expliquer.

Les médias exigent de lui qu'il se livre totalement à eux (« Tell us everything » *V*, p.17; « We deeply need to know » *V*, p.24). Le fait que la plupart des interviews ont lieu à son domicile indique qu'il n'a plus aucune vie privée. Il est en effet incité à répondre à toutes sortes de questions concernant son intimité sexuelle, et avoue que celle-ci se porte beaucoup mieux depuis qu'ils s'y intéressent. Livia, sa femme, joue le rôle de l'épouse parfaite en apportant du jus de fruit et des sandwiches aux journalistes. Elle s'empresse de répondre à leurs questions à la place de son mari. Michael les encourage d'ailleurs à les lui poser directement plutôt qu'à lui-même : « Interview her uterus. [...] Talk to her nipples. [...] Talk to her clitoris » (*V*, p.49). En dernier lieu, seul le corps féminin échappe à l'investigation médiatique et se fait l'incarnation du secret. Il se trouve en effet que Livia a plusieurs révélations à faire, qu'elle garde pour l'émission télévisée de Delfina Treadwell et de Teddy Hodell à laquelle elle et Michael sont invités à l'acte 2. Elle manie les médias comme une arme, ce qui est déjà suggéré dès l'acte 1 scène 3 lorsqu'elle dégaine sa télécommande comme un pistolet (« like an off-duty gun » *V*, p.19). C'est aussi Livia qui accepte que son mari soit filmé pendant son sommeil et sans qu'il le sache. Le réalisateur du documentaire le compare au représentant d'une tribu de Bornéo, c'est-à-dire au dernier pan de réalité que les médias n'auraient pas encore colonisé. Il souhaite le filmer sous tous ses aspects, même les plus ingrats. Il veut créer un film autoréflexif

qui mette en scène les moyens de sa propre réalisation, suggérant ainsi l'effacement complet de la frontière entre la réalité et sa représentation. Les membres de l'équipe de tournage qui l'accompagnent sont ainsi reliés entre eux par des câbles et passent leur temps à filmer ce qui les entoure, y compris eux-mêmes. Le documentaire a en effet pour ambition d'épuiser le réel, le but étant de se constituer en super vérité : « Because it's more, it's less, it's faster, it's slower, it's true » (*V*, p.37). Pour le réalisateur, il n'y a aucun sujet qui ne se prête à être filmé, y compris des sujets scabreux tels que des suicides collectifs sur une autoroute. Il se vante d'avoir réalisé des interviews de criminels célèbres, comme si toute exposition médiatique impliquait une forme de culpabilité.

A travers le personnage de Michael Majeski, DeLillo dramatise la manière dont l'homme est un étranger pour lui-même et cherche désespérément à se reconnaître dans l'image que lui renvoient les médias. Il montre que l'abolition de la distinction entre le domaine privé et le domaine public aboutit à la généralisation de l'obscénité, et que la réalité cède progressivement le pas à l'ordre du simulacre. La représentation médiatique prend tellement d'importance qu'elle semble en mesure de promettre une forme de transcendance.

Un personnage a la recherche de la transcendance :

Le fait que Michael soit invité à l'émission de Delfina Treadwell et de Teddy Hodell à l'acte 2 le consacre comme personnalité du moment. Grâce à son apparition à la télévision, il pense accéder au panthéon des divinités du petit écran. Tout au long de la pièce, les appareils d'enregistrement utilisés par les journalistes émettent un étrange éclat. Ils vont jusqu'à produire une lueur fluorescente, comme le micro-cravate que porte Livia à l'acte 1 scène 6 (« Livia wears a Day-Glo clip-on mike » *V*, p.35). Cette lumière se voit transférée à l'être humain qui a reçu la grâce des médias. Michael confie à une journaliste que sa vie a acquis une certaine forme de luminosité (« a luminous quality » *V*, p.52) depuis qu'il est devenu célèbre. Il considère avec intérêt la couleur des touches de l'ordinateur portable de celle-ci (« the egg-whitely nuance » *V*, p.52) et l'éclat de sa peau (« its particular tonal glow » (*V*, p. 3). De son côté, Livia affirme que le visage de Michael est comme transfiguré lorsqu'il apparaît à la télévision : « The bones in his face seem to glow. [...] He shines. In his bronzy-orange makeup » (*V*, p.85). La clarté qui illumine l'individu faisant l'objet de l'intérêt des médias est symbolique de son

accession à un autre plan d'existence. Michael est devenu un personnage médiatique au sens littéral. Il n'éprouve plus le besoin de lire le journal ou de regarder les nouvelles télévisées puisqu'il est lui-même devenu l'information : « The paper is part of the air I breathe » (V, p.91). Pour cette raison, il a constamment le sentiment d'être sur le point de se dématérialiser et de risquer de s'embraser : « Touch me and I flame » (V, p.95). Il avoue avoir moins peur de la mort depuis qu'il est célèbre : « Death maintains an incandescent distance » (V, p.95). Il se distingue par là de tous les gens à qui il signe des autographes, qui ne cessent de se plaindre de leurs douleurs lombaires, de leur cataracte, de leur tumeur, ou encore de leur ménopause précoce. Livia, elle, se brosse les dents avec du bicarbonate de soude parce qu'elle a l'impression qu'un sourire de star pourrait l'aider à vaincre l'idée de la mort. Elle passe ses journées à pédaler sur son vélo d'appartement comme si elle voulait à tout prix pouvoir y échapper. Au contraire, Teddy Hodell est l'équivalent d'une véritable divinité. Il affirme que le public le suivrait jusqu'aux toilettes s'il en avait l'occasion. Lorsqu'il rencontre des spectateurs dans la rue, ils lui tendent leur progéniture à bout de bras pour qu'il puisse la bénir. Sur le plateau de télévision, il se déclare capable de les faire passer dans l'au-delà de la représentation médiatique : « I summon you to a hyperlife of laughter and tears and tenderness and rocking socking sensation » (V, p.63). Il incite d'ailleurs le public à se faire signe sur l'écran géant : « Wave to yourselves. See yourselves cross that critical divide into some plane of transcendence » (V, p.64).

Il y a cependant un prix à payer pour cet accès à l'au-delà télévisuel. Delfina Treadwell est présentée comme l'âme de l'Amérique (« our life-spirit, the shining soul of daytime America » V, p.64), mais son existence en tant qu'être de chair et d'os est remise en question dans la mesure où elle semble n'être qu'un effet d'optique (« She's a trick of the light » V, p.92). Elle a besoin de sentir qu'elle se trouve à un endroit précis à un moment précis pour ne pas se vivre comme démultipliée par la diffusion de son image à travers le monde entier, que ce soit en direct ou lors d'une retransmission, sur des millions d'écrans, et cela même si personne ne la regarde : « To be everywhere, nowhere, floating » (V, p.66). Chaque matin, elle se réveille sans savoir qui elle est et éprouve le besoin d'avoir ses conseillers financiers au téléphone pour se sentir revivre. Leur voix constitue pour elle une véritable épiphanie, comme s'il s'agissait de la voix de Dieu sortant des voûtes d'une cathédrale du XIII^{ème} siècle. Elle tire littéralement son énergie du public, à la

manière d'un vampire. Teddy précise que si celui-ci ne participe pas à l'émission, c'est comme s'il la poignardait dans le dos. Paradoxalement, elle est un être intemporel dont l'existence est menacée dès que quelqu'un change de chaîne. De même, la disparition de Michael du champ de la caméra risquerait par contagion de menacer son statut ontologique ainsi que celui de Teddy. A la fin de la pièce, elle explique que Michael est lui aussi réduit à n'être plus qu'une image à deux dimensions :

Who is he? An image in the flashing air. Not even that. A set of image-forming units, sand-grain size, that shapes a face on screen. How can it be? A life so unfleshed takes up intimate space. Someone spun of lightwaves and repetitious sounds. (V, p.106)

En devenant célèbre, Michael pense avoir atteint une forme de transcendance, alors qu'il se voit menacé de n'être plus qu'une image à deux dimensions. DeLillo fait de la télévision une représentation de l'au-delà, et montre de quelle façon la technologie a pour but non avoué de conférer l'immortalité. Il rejoint en cela Guy Debord pour qui le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse⁵. Or DeLillo va montrer qu'en devenant célèbre, Michael Majeski a précipité sa propre mort.

Un personnage victime d'une mort tragique :

L'émission de Delfina et de Teddy se présente comme une sorte de tribunal médiatique où il revient au public de juger les invités. Teddy affirme ainsi que la plupart des gens commettent leurs crimes la nuit pour se confesser ensuite sous le zénith des projecteurs du studio de télévision. Michael et Livia n'échappent pas à la règle. Livia tout d'abord se prête à plusieurs confidences inattendues. Elle révèle que leur premier enfant, Andy, est resté handicapé à la suite d'un accident de voiture provoqué par Michael parce qu'il conduisait sous l'emprise de l'alcool et avait oublié d'attacher la ceinture de son fils. Depuis l'accident, Michael a continué à boire et c'est pour cela qu'il avait un passeport sur lui au moment de partir pour Valparaiso plutôt qu'un permis de conduire, qui lui a été retiré. Son fils vit chez ses grands-parents, afin qu'il ne soit pas exposé au regard des médias. Livia a déjà pardonné à Michael sur une chaîne de télachat et aurait voulu amener l'enfant sur le plateau. Pour cette raison, sa révélation n'intéresse pas Delfina et Teddy qui cherchent uniquement à découvrir les secrets que les invités n'ont pas encore divulgués à l'antenne. Livia révèle alors qu'elle est enceinte du réalisateur du documentaire sur Michael, mais Delfina et Teddy

sont horrifiés par la banalité de son aventure extraconjugale. Ils précisent que l'espace télévisuel est un espace commercial qui doit être rentabilisé au maximum, les fétus n'y ayant pas leur place : « They're not consumers. They take up space but do not spend » (V, p.72). Par ailleurs, Delfina et Teddy ne croient absolument pas à l'histoire de Michael et l'accusent de se mentir à lui-même. Delfina réclame d'abord son âme de manière poétique : « I want your soul in a silver thimble » (V, p.90-91). Ce qu'elle reformule aussitôt en des termes plus crus : « I want your naked shitmost self » (V, p.91). Teddy lui aussi utilisera les mêmes termes pour lui demander de révéler son secret : « Give us the whole, stinking truth » (V, p.96). La vérité exigée par Delfina et Teddy est excrémentielle. Michael prétend s'être trompé de destination parce qu'il n'osait pas remettre en question les systèmes complexes qui devaient le conduire à bon port : « I felt submissive. I had to submit to the systems. They were all powerful and all knowing » (V, p.86). Ainsi, lorsque l'hôtesse de l'air lui a indiqué que son itinéraire, contrairement à son billet d'avion, indiquait Valparaiso en Floride et non pas dans l'Indiana, il n'avait pas osé protester. Il avoue ensuite qu'il faisait plus confiance aux codes magnétiques de son billet d'avion qu'à une simple feuille de papier tapée à la machine par son agent de voyage. Il a donc pris le vol de Miami pour faire plaisir à l'hôtesse, dont il aurait aimé rencontrer le regard au moins une fois. A Miami, il s'est encore malencontreusement trompé de vol et a embarqué pour Santiago au Chili, où les employés de l'aéroport l'ont convaincu de prendre un hélicoptère pour Valparaiso pour la beauté du geste. Delfina et Teddy l'accusent d'avoir voulu fuir, non pas simplement sa responsabilité dans l'accident de son fils ou l'échec de son mariage, mais qui il était. Delfina se déclare en mesure de l'éclairer à ce sujet : « Let me ease you toward a sense of self-enlightenment. [...] Bring you gently into clear-heartedness » (V, p.95). Elle prétend pouvoir le faire accéder à une meilleure connaissance de lui-même. Michael est complètement désarmé face à la question de savoir qui il est véritablement : « I don't know what that question means. It's a joke question. The answer's *Boo* » (V, p.97). Cette question est pour lui totalement dépourvue de sens. Elle met en échec le langage qui se trouve alors réduit au simple babillage : « Because there's no considered response that's nearly so apt as babble » (V, p.97). Malgré sa tentative de jouer le rôle de l'homme d'affaires et du mari aimant, il n'a pu que constater son propre néant : « But who was I? In the seams of being, nobody. In the final spiral strand, nobody, soul-lonely, smoke » (V, p.97).

A l'isotopie de la clarté associée à la connaissance de soi correspond la noirceur du désir de mort de Michael : « There's something you recall so darkly you call it dying » (V, p.95). Il a en effet tenté de se suicider en plein vol. Il s'est enfermé dans les toilettes de l'avion et a essayé de s'asphyxier en attachant le sac plastique contenant les effets personnels donnés à chaque passager autour de son cou à l'aide de fil dentaire. Il n'est cependant pas allé jusqu'au bout de son geste. Lorsqu'un voyant lumineux s'est allumé pour signaler une zone de turbulence il est retourné s'asseoir à sa place de peur de mourir. Il a donc inventé la légende de Valparaiso pour cacher au monde et à lui-même son désir de mettre fin à ses jours ainsi que son incapacité à le faire : « Out of the genius and terror of night. Comes the sky-dancing man in radiant haze » (V, p.102). La vérité que découvre Michael en entrant sur le plateau de télévision est celle qui est inscrite sur le fronton du temple d'Apollon, « connais-toi toi-même » (Γνῶθι σεαυτόν / gnôthi seauton), à savoir que nous sommes des êtres mortels, et que nous ne devons pas nous prendre pour des dieux. Delfina s'apprête donc à punir Michael pour avoir voulu échapper à cette vérité et le prépare à affronter la mort. Elle lui demande s'il n'a rien à ajouter avant qu'elle ne mette fin à ses jours :

Delfina – How do you want to die?

Michael – By die you mean.

Delfina – In the best possible sense. In the sense that nothing is left unsaid. Nothing is left unseen. (V, p.104)

Elle enroule la corde d'un micro autour de son cou et l'étrangle sur scène. Michael reprend une dernière fois le récit de sa mésaventure. DeLillo montre ainsi que l'exposition totale requise par les médias aboutit à l'annihilation de l'individu. Tout au long de l'acte 2, l'émission de Delfina est interrompue par ce qui se présente comme une série de pages publicitaires. Trois membres de l'équipage d'une compagnie aérienne, « Air Reliance », récitent en boucle les consignes de sécurité avant le décollage en effectuant la gestuelle appropriée. Ils évoquent cependant la possibilité d'un attentat terroriste, d'une soudaine dépressurisation ou d'un amerrissage forcé. Baignant dans une lumière fluorescente qui signale leur appartenance à une autre dimension, ils semblent constituer une publicité pour la mort. Leurs uniformes de couleur noire et leur maquillage funèbre rappellent la solennité du chœur antique. Ils incarnent la folie d'une société qui dépend entièrement de la technologie et qui, par là même, est essentiellement hantée par la mort.

Régis Debray, dans « L'Éloge du spectacle », affirme que l'obscénité du temps pourrait se définir comme un manque de mise en costume, de dramaturgie et de distance. Pour illustrer son propos, il fait référence à la disparition du théâtre romain remplacé par les jeux du stade où l'on exécutait sur scène des condamnés à mort. C'est le même phénomène que l'on retrouve dans *Valparaiso* de Don DeLillo, où les technologies du direct et du live ont aboli toute distanciation par rapport au réel :

The drive in technology is always toward something that's faster, better, more complete. In this play, there's a sense of complete revelation, complete exposure, and the complete absorption, finally, of the main character. I wonder if there is a secret drive in technology that tends toward a kind of totalitarian perception, something we don't glimpse necessarily. (FEENEY : 171)

En ce sens, le théâtre est salvateur, puisqu'il permet d'œuvrer contre l'absence de mise en scène de la société médiatique. Dans une autre interview, DeLillo affirme que le théâtre provoque toujours chez lui un sentiment de nostalgie : « I have a nostalgic feeling for theater even if it's alive and well. It's as though it's an anachronism in a way » (MCAULIFFE : 178). Le théâtre lui permet en effet d'aller à l'encontre de l'esprit du temps et de réaffirmer la nécessité pour l'homme d'affronter l'idée tragique de sa propre mort.

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires

- Pièces de théâtre :

- DEILLO Don, (1999), *Valparaiso*, New York, Scribner.
 « » (2001), *Valparaiso*, Dominique Hollier, trad, Paris, Actes Sud.
 DEILLO Don, (1986), *The Day Room*, New York, Knopf.
 « » (2006), *Love-Lies-Bleeding*, New York, Scribner.

- Romans :

- DEILLO Don, (1985), *White Noise*, New York, Viking.
 « » (1988), *Libra*, New York, Viking.
 « » (1991), *Mao II*, New York, Viking.
 « » (1997), *Underworld*, New York, Scribner.

Sources secondaires :

- Ouvrages référentiels :

BAUDRILLARD Jean, (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.

DEBORD Guy, (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.

DEWEY Joseph, (2006), *Beyond Grief and Nothing: A reading of Don DeLillo*, Columbia, University of South Carolina Press.

- Interviews de l'auteur :

FEENEY Mark, (1999), « Unmistakably DeLillo », in DePietro

Thomas, ed, (2005), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, p.169-172.

MCAULIFFE Jody, (2001), « Interview with Don DeLillo », in De Pietro

Thomas, ed, *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, p.173-179.

- Articles pouvant être consultés sur le web :

DEBRAY Régis, (2007), « Eloge du spectacle », Conférence donnée le 12 avril à l'Université de Montréal dans le cadre du colloque « Théâtre, religion, politique : les liaisons dangereuses », page visitée le 27 avril 2009 : <<http://www.cerium.ca/article4371.html>>

DEILLO Don, (1998), « Looking for Valparaiso », sur le site de l'*American Repertory Theatre*, page visitée le 27 avril 2009 :

<<http://www.amrep.org/past/valparaiso/valpo1.html>>

MAXWELL Dominic, (2006), « Don DeLillo: The Accidental Playwright », *The Times*, page visitée le 27 avril 2009 :

<http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/article708118.ece>

Notes :

¹ Pour *Valparaiso*, je définis l'abréviation *V.*

² « And in the play everybody pronounces *Valparaiso* the same way even though the three actual cities are pronounced differently. They collapse into each other. Everything in the play sorts of melts into everything else. So there's an unreality about the cities themselves. Only the name is real » (McAuliffe : 176).

³ Maxwell Dominic, (2006), « Don DeLillo: The Accidental Playwright », *The Times*.

⁴ « La vidéo, partout, ne sert qu'à ça : écran de réfraction extatique qui n'a plus rien de l'image, de la scène ou de la théâtralité traditionnelle, qui ne sert pas du tout à jouer ou à se contempler, mais à être branché sur soi-même. Sans ce branchement circulaire, sans ce réseau bref et instantané qu'un cerveau, un objet, un événement, un discours crée en se branchant sur eux-mêmes, sans cette vidéo perpétuelle, rien n'a de sens aujourd'hui. Le stade vidéo a remplacé le stade du miroir » (Baudrillard : 40).

⁵ « La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs détachés d'eux : elle les a seulement reliés à une base terrestre. Ainsi c'est la vie la plus terrestre qui devient opaque et irrespirable. Elle ne rejette plus dans le ciel, mais elle héberge chez elle sa récusation absolue, son fallacieux paradis » (Debord : 24).