

***Entre texte et contexte : la question des valeurs
dans La Télévision, de Jean-Philippe Toussaint***

Pour Georges Legros

Il est bien des manières de concevoir la didactique et, partant, la formation continue des enseignants du second degré : réflexions historiennes sur l'évolution à travers le temps des pratiques pédagogiques comme des présupposés qui les informent, investigations théoriciennes soucieuses de favoriser des transpositions opératoires en milieu scolaire, interrogations portant sur le choix des objets d'étude et sur la pertinence des motivations qui président à la constitution des corpus, recherche de méthodes susceptibles d'aider les professeurs à gérer les difficultés d'ordre relationnel qu'ils rencontrent face à certains publics spécifiques, etc. Tous ces axes de travail sont parfaitement légitimes et par là même respectables, dans la mesure où chacun d'eux élit pour objet un ou plusieurs des multiples paramètres qui façonnent la compétence pédagogique. Qu'il soit donc clair que les options méthodologiques valorisées dans les pages qui suivent ne prétendent en aucune façon à l'exclusivité : elles ne correspondent, en toute conscience, qu'à une possibilité « didacticienne » parmi d'autres.

Si cette précaution liminaire s'imposait, c'est que, au moment de définir la ligne éditoriale du nouvel *Enjeux*, le comité rédactionnel s'est donné un objectif précis : « [...] créer un espace de rencontres et de confrontations entre la théorie et la pratique permettant aux « praticiens » de prendre la responsabilité de leur propre discipline. » C'est donc à l'intérieur de ce cadre programmatique qu'entend s'inscrire le présent article. Il s'agira d'y présenter, dans leurs grandes lignes, la conception et le déroulement d'une journée de formation continue qui, autant qu'il m'est permis d'en juger, a rencontré les attentes de la plupart des participants — enseignants des 2^e et 3^e degrés exerçant dans divers établissements de Belgique francophone¹. Ce faisant, je ne prétends nullement

¹ Cette journée de formation continue s'est déroulée le 16 janvier 2004, au CEDOCEF (Facultés universitaires de Namur) et sera de nouveau assurée durant l'année 2005.

poser ma propre conception de la formation continue en exemple mais, plus humblement je l'espère, inciter, à partir d'un exemple concret, à une réflexion sur les modalités d'articulation de la théorie et de la pédagogie.

Avant d'en arriver là, il est tout d'abord nécessaire de présenter brièvement la structure d'ensemble au sein de laquelle cette journée, originellement intitulée « Lire *La Télévision*, de Jean-Philippe Toussaint : portrait de l'écrivain postmoderne en paresseux », s'est intégrée. Elle correspondait à la deuxième étape d'un cycle de trois « parcours pédagogiques dans le champ du discours littéraire » rassemblés sous le titre d'« éthique et rhétorique du discours » — et auxquels faisaient pendant trois « parcours pédagogiques dans le champ du discours informatif de presse » consacrés à la même problématique. La première de ces trois journées de formation, consacrée à l'étude des valeurs dans *La Fée Carabine*², de Daniel Pennac, consistait en une introduction à la lecture de l'« effet-valeur » dans un récit de fiction : à partir d'une synthèse du *Texte et idéologie*³ de Philippe Hamon et de la *Poétique des valeurs*⁴ de Vincent Jouve, il s'agissait de permettre aux participants d'expliquer à leurs élèves comment un texte peut construire, présenter et hiérarchiser des valeurs, sur le double plan idéologique et esthétique. Dans le cadre de la « journée Toussaint », dont il va être question en détail, l'objectif était de favoriser une sensibilisation aux ruptures qui surviennent dans la manière d'utiliser le langage et de représenter le monde, en insistant sur le fait que les valeurs présentes dans le texte littéraire ne surgissent pas *ex nihilo*, mais sont en partie façonnées par un contexte socioculturel déterminé sur lequel elles peuvent exercer une action en retour. Enfin, la troisième et dernière journée du cycle, centrée sur l'étude de *Terre d'asile*⁵ de Pierre Mertens, entendait proposer un panorama plus vaste des liens entre valeurs et texte littéraire, sous la forme d'une introduction à la diversité des modes d'approche envisageables face à cette problématique. La conception de ce cycle de formation était donc régie par un souci de progressivité, d'élargissement graduel de la perspective, mais chacune de ses journées constitutives pouvait être suivie de façon autonome.

² Daniel PENNAC, *La Fée Carabine*, Paris, Gallimard, 1987 ; réédition dans la collection « Folio ».

³ Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

⁴ Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

⁵ Pierre MERTENS, *Terre d'asile*, Paris, Grasset, 1978 ; réédition : Bruxelles, Actes Sud/Labor, 1987, collection « Espace Nord ».

Le titre générique également quelques ma témoigne de la prise en des axes majeurs du / 3^e degré. Ce texte ne littérature comme rés « lieu du jeu avec les n'est-il pas des plus he du littéraire (« matrice de réflexion ainsi délin favorise une prise en c C'est que, lorsqu'il e: précisément à la croi: partie liée, ne sont pa Dès lors, consacrer un: situer à l'horizon de la et esthétique — ce qui du phénomène littérai

Reste à justifier le de cette journée de f nationalité de l'auteur enseignants et des é d'étudier l'œuvre d'un c de ce roman dans ce q que pendant longtemps et encore en activité modifier la perception sous prétexte que l'al regard critique. Propo évidemment de convic lecteurs dans une relat surcroît extrêmement portion congrue les pl historique — cause de certain manque d'intér

⁶ Jean-Philippe TOUSS 2002 dans la colle: renverront à l'édition

en exemple mais, plus concret, à une réflexion pédagogique.

Je vais présenter brièvement, d'origine initialement intitulée « portrait de l'écrivain », s'inscrivait à la deuxième fois le champ du discours « éthique du discours » — et s'inscrit dans le champ de la problématique. La première des valeurs dans *La Fée* s'inscrit à la lecture de la synthèse du *Texte et de la lecture* de Vincent Jouve, il s'agit de leurs élèves comment leurs, sur le double plan de la lecture de Toussaint», dont il va s'agit d'une sensibilisation aux valeurs et de représenter les valeurs présentes dans le texte de la manière façonnées par un texte et d'exercer une action en s'inscrivant, centrée sur l'étude de la problématique plus vaste des valeurs d'une introduction à la lecture de cette problématique. La lecture est régée par un souci de la lecture, mais chacune de ses valeurs.

réédition dans la collection

réédition : Bruxelles, Actes

Le titre générique proposé (« éthique et rhétorique du discours ») appelle également quelques mots de commentaire : son application au champ littéraire témoigne de la prise en compte des instructions officielles, plus précisément d'un des axes majeurs du *Programme des Humanités générales et technologiques du 3^e degré*. Ce texte recommande en effet aux enseignants de considérer « la littérature comme réservoir de valeurs et d'idées » (p. 29), mais aussi comme « lieu du jeu avec les normes » (*ibidem*). Sans doute le terme de « réservoir » n'est-il pas des plus heureux, qui traduit une conception exagérément transitive du littéraire (« matrice » serait plus avisé), mais à cette réserve près le domaine de réflexion ainsi délimité apparaît tout à fait pertinent, notamment parce qu'il favorise une prise en compte conjointe des pôles de l'éthique et de l'esthétique. C'est que, lorsqu'il est question de littérature, les valeurs se définissent précisément à la croisée de ces deux domaines, qui pour avoir fréquemment partie liée, ne sont pas pour autant rigoureusement superposables, sans reste. Dès lors, consacrer une journée de formation à cette problématique implique de situer à l'horizon de la réflexion l'examen des échanges complexes entre éthique et esthétique — ce qui a toutes les chances de favoriser un rappel de la richesse du phénomène littéraire.

Reste à justifier le choix du récit de fiction retenu comme « texte-support » de cette journée de formation : *La Télévision*, de Jean-Philippe Toussaint⁶. La nationalité de l'auteur n'est ici que de peu d'importance, même si pour des enseignants et des élèves de Belgique francophone il peut être gratifiant d'étudier l'œuvre d'un de leurs compatriotes. L'essentiel est bien plutôt l'ancrage de ce roman dans ce que l'on nomme parfois « l'extrême contemporain ». On sait que pendant longtemps il a été déconseillé d'étudier les textes d'auteurs vivants et encore en activité, d'une part parce que les créations à venir pouvaient modifier la perception globale de l'œuvre, d'autre part (et à vrai dire surtout) sous prétexte que l'absence de recul historique aurait nui à la pertinence du regard critique. Proposer à l'étude, en 2004, un roman publié en 1997 relève évidemment de convictions inverses : l'inscription de l'auteur, du texte et des lecteurs dans une relation de contemporanéité présente l'immense avantage — de surcroît extrêmement précieux en contexte pédagogique — de réduire à la portion congrue les phénomènes de dépragmatisation de l'œuvre liés à l'écart historique — cause de bien des difficultés de compréhension, et parfois d'un certain manque d'intérêt de la part des élèves. Contrairement aux idées reçues

⁶ Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, Paris, Editions de Minuit, 1997 ; réédition en 2002 dans la collection « Minuit Double ». Toutes les références à cet ouvrage renverront à l'édition de poche.

— désormais en voie d'obsolescence, on peut le souhaiter —, il n'est ni plus difficile ni plus risqué de travailler sur un texte contemporain que sur un texte du passé, déjà entré au panthéon des Belles Lettres et ainsi « muséifié » : l'appartenance des divers partenaires de la « communication » littéraire à un *Zeitgeist* commun aplanit au contraire bien des difficultés. A cela s'ajoute généralement l'enthousiasme des élèves pour l'étude de textes récents, susceptibles d'entrer en phase avec leur propre appréhension du réel : mon propos n'est en aucune façon de valoriser le modèle de « l'enfant-roi », mais sans doute conviendra-t-on que, pour qui souhaite instruire, commencer par plaire et intéresser peut être, pour le moins, de quelque utilité.

De plus, si sur le plan pédagogique il est indéniablement utile d'étudier de façon rétrospective une œuvre que le cours du temps a constitué en *opus perfectum*⁷, il n'est pas moins fructueux ni stimulant de travailler à la restitution de la dynamique vivante et créatrice d'une œuvre en cours d'élaboration. En outre, si le besoin s'en fait sentir, rien n'interdit de porter sur l'ouvrage étudié l'éclairage des productions antérieures et postérieures du même auteur, ce qui, dans le cas qui nous occupe, reviendrait à lire et faire lire *La Télévision* à la lumière de *La Salle de bain*, de *Monsieur*, de *L'Appareil-photo* et de *La Réticence*, mais aussi d'*Autoportrait (A l'étranger)* ou de *Faire l'amour*⁸. L'œuvre en cours n'autorise pas moins que l'œuvre achevée le déploiement d'une lecture relationnelle attentive aux échanges variés entre ses textes constitutifs.

Enfin, pour l'enseignant soucieux d'initier ses élèves à la dimension historique du phénomène littéraire, la prise en compte de textes contemporains devrait aller de soi, puisqu'elle permet de préciser que, contrairement à ce que pourrait laisser croire la lecture de trop nombreux manuels scolaires, l'histoire de la littérature n'a pas pris fin avec le « Nouveau Roman », mais suit son cours. Pour qui désire aider ses élèves à former leur jugement critique, une telle précision est capitale, car sans elle risque de prévaloir une conception conservatrice voire réactionnaire de la littérature, selon laquelle la « grande œuvre » serait implicitement assimilée aux créations du passé, quand la période actuelle se verrait par contraste marquée du sceau du déclin. Travailler en classe sur des

⁷ Qu'on ne lise donc surtout pas dans le choix de *La Télévision* comme objet d'étude une volonté de dénigrer les textes du passé, ce qui serait totalement absurde : prétendre éveiller l'esprit critique des élèves et les doter d'une authentique culture littéraire implique bien sûr de travailler à la fois sur des textes anciens et contemporains.

⁸ Tous ces textes ont été publiés aux Editions de Minuit, respectivement en 1985, 1986, 1989, 1991, 2000 et 2002.

textes de Jean-Marie Richard Millet, Jacques Chevallard, François Bédouin, Volodine, etc. (pour s'élèves qu'aujourd'hui authentiquement œuvre de façon irréflectie la mort du roman.

Ajoutons qu'un tel spécificités du contexte « nouveaux romanciers Robbe-Grillet par exemple la plupart des fictions de leur paraitre accèdent exigences théoriques. qualifiés de « postmodernes » ils parviennent à ce contrairement à ce jusqu'au-boutisme est peuvent-ils aisément être

Pour ces différentes de formation continue temps, il est évident du roman — notion d'absolu. Aussi, commément le domaine réflexion sur la notion Toussaint. En effet, *Télévision* constituait se borner à la production L'un des mérites précisément au fait qu et du hors-texte, de (écriture et hiérarchis *recontextualisation* (socioculturel d'émergence d'étude spécifique peut ne constitue pas un do

textes de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Patrick Modiano, Pierre Michon, Richard Millet, Jacques Roubaud, Jean Lahougue, Christian Gailly, Eric Chevillard, François Bon, Tanguy Viel, Marie Redonnet, Marie Ndiaye, Antoine Volodine, etc. (pour s'en tenir au seul domaine francophone) prouverait aux élèves qu'aujourd'hui comme hier (et avant-hier) de nombreux auteurs font authentiquement œuvre d'écrivains, ce qui pourrait les dissuader d'aller grossir de façon irréfléchie la cohorte des Cassandre qui hurlent à la crise voire à la mort du roman.

Ajoutons qu'un tel choix repose également sur la prise en compte des spécificités du contexte pédagogique, car autant la complexité des œuvres des « nouveaux romanciers » (celles de Marguerite Duras, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet par exemple) peut déconcerter et effaroucher les élèves, autant la plupart des fictions qui s'écrivent depuis les années 80 ont toutes les chances de leur paraître accessibles — sans que cela n'entraîne en rien le sacrifice des exigences théoriques. En effet, l'un des intérêts majeurs des récits parfois qualifiés de « postmodernes » (j'y reviendrai... longuement) tient à la façon dont ils parviennent à concilier rigueur créatrice et souci de lisibilité. Aussi, contrairement à certaines productions modernistes, dont l'intransigeant jusqu'au-boutisme esthétique confine parfois à l'hermétisme, ces textes peuvent-ils aisément être abordés en classe — du moins au 3^e degré.

Pour ces différentes raisons, il a paru pertinent de consacrer cette journée de formation continue à *La Télévision*. Toutefois, en cinq heures et demie de temps, il est évidemment exclu de prétendre se livrer à une lecture « complète » du roman — notion d'ailleurs également problématique lorsqu'on la considère dans l'absolu. Aussi, comme il l'a déjà été signalé, il a fallu circonscrire plus étroitement le domaine d'investigation en conviant les participants à une réflexion sur la notion de valeurs *dans* et *autour* du roman de Jean-Philippe Toussaint. En effet, si la mise au jour de la teneur « idéologique » de *La Télévision* constituait un objectif majeur, il n'était pas pour autant question de se borner à la production d'analyses immanentes ou, si l'on préfère, internalistes. L'un des mérites pédagogiques indéniable de la question des valeurs tient précisément au fait que cette notion doit être construite à la croisée du texte et du hors-texte, de sorte que l'attention aux phénomènes de *textualisation* (écriture et hiérarchisation des valeurs) apparaît ici indissociable d'un effort de *recontextualisation* (remise en perspective du texte dans son contexte socioculturel d'émergence et de réception). La prise en compte de cet objet d'étude spécifique peut ainsi permettre aux élèves de comprendre que le texte ne constitue pas un domaine autonome et forclo, mais est en partie façonné par

son inscription dans une conjoncture beaucoup plus vaste, dont en tant qu'élément constitutif il contribue également dans une certaine mesure à l'édification — au sein d'une dynamique plurivoque. En d'autres termes, travailler sur les liens unissant valeurs et textualité constitue une voie d'accès privilégiée à une authentique *histoire de la littérature* qui, à la différence de l'*histoire littéraire* traditionnelle (avec son cortège de dates, de données biographiques et de cadres taxinomiques plus ou moins étanches), se proposerait de rendre compte d'un ensemble de mutations historico-esthétiques. Cela revient, à la faveur d'une démarche à la fois sociopoétique⁹ et plus largement épistémologique, à tenter d'articuler variations textuelles et contextuelles, tout en prêtant attention aux phénomènes sémantiques — considérés à la fois dans une perspective immanente (la construction du *sens* de tel texte particulier) et dans une perspective transcendante (l'élaboration de la *signification* comme application du sens textuel au contexte de production/réception).

Cet horizon théorique une fois posé, le problème de sa mise en relation avec les attentes concrètes des enseignants des 2^e et 3^e degrés demeure apparemment entier. La question qui se pose alors au formateur est la suivante : comment procéder pratiquement pour permettre aux participants de tirer profit de ces considérations abstraites, et ainsi d'en faire bénéficier leurs élèves ? Je ne proposerai nulle recette-miracle relevant de quelque didactique d'avant-garde, car la question posée me semble pouvoir être résolue à moindres frais. En effet, l'essentiel est ici de prêter une attention rigoureuse aux divers paramètres constitutifs du phénomène littéraire, de présenter sous une forme synthétique et accessible les résultats de cette réflexion et les outils d'analyse qu'ils impliquent, puis d'en vérifier empiriquement la validité *en texte* avant d'élaborer diverses applications pédagogiques compatibles avec l'âge et le niveau des élèves. Synthèse théorique initiale, analyse textuelle menée en commun par les participants, invention d'exercices appropriés : telles furent les trois étapes successives de cette journée de formation ; tel sera le cadre global de l'exposé qui suit, même si, dans un souci d'économie, analyses et applications feront ici l'objet d'une présentation simultanée.

Inaugurer une journée de formation continue par un exposé théorique présenté *ex cathedra* apparaîtra sans doute à certains comme un choix maladroit, dans la mesure où les participants, placés *de facto* en position d'auditeurs, peuvent se sentir ainsi quelque peu infantilisés. Aussi est-il envisageable d'opter plutôt pour une démarche d'ordre inductif, partant du texte

⁹ J'emprunte ce terme à Alain VIALA, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.

pour aboutir graduellement d'ailleurs fréquemment à l'usage des professeurs de formation brève pour les difficultés. D'une part, au plan de la gestion du temps « chronophage » et, de la phase de travail empirique participatifs, lesquels certains d'entre eux risquent d'infériorité, et de la seconde de prétendre évaluer l'impact l'on ne s'est pas assuré convenablement les facteurs contextuelles susdites¹⁰ par une synthèse théorique applications concrètes. Le choix retenu gagnera en préambule à la journée.

Néanmoins, il peut être exposé liminaire en ayant points abordés fait produire puisse fructueusement : suivi de ce propos théorique divers documents destinés relevé des citations bibliographie succincte signalée n'est sans doute abord, puisque les étudiants cadre d'un va-et-vient permanent théorique est donc ici t

¹⁰ Il importe cependant de ce contexte spécifique eux-mêmes confrontés

vaste, dont en tant que certaine mesure à d'autres termes, travailler par la voie d'accès privilégiée à la différence de l'histoire personnelle biographiques et proposerait de rendre plus. Cela revient, à la 9^e et plus largement des et contextuelles, tout considérés à la fois dans tel texte particulier) et la *signification* comme (ception).

sa mise en relation avec et 3^e degrés demeure formateur est la suivante : participants de tirer profit bénéficier leurs élèves ? Je didactique d'avant-garde, moindres frais. En effet, aux divers paramètres s une forme synthétique s outils d'analyse qu'ils *en texte* avant d'élaborer e et le niveau des élèves. se en commun par les furent les trois étapes cadre global de l'exposé et applications feront ici

ar un exposé théorique rtains comme un choix is *de facto* en position nfantilisés. Aussi est-il nductif, partant du texte

pour aboutir graduellement à des considérations plus abstraites — option d'ailleurs fréquemment valorisée de nos jours dans les instructions officielles à l'usage des professeurs de l'enseignement secondaire. Mais, dans le cadre d'une formation brève pour adultes, la progression inductive entraîne diverses difficultés. D'une part, un tel choix a de fortes chances de poser problème sur le plan de la gestion du temps, car l'analyse textuelle est par essence activité « chronophage » et, de plus, dans ce contexte particulier, la durée de cette phase de travail empirique est directement fonction des aptitudes des divers participants, lesquels composent rarement un groupe parfaitement homogène. Certains d'entre eux risquent donc de se sentir d'emblée placés en situation d'infériorité, et de la sorte dévalorisés. D'autre part, il est pour le moins délicat de prétendre évaluer l'opérativité d'une quelconque théorie ou méthodologie si l'on ne s'est pas assuré dès l'origine que les divers participants en maîtrisaient convenablement les fondements. Aussi, compte tenu des particularités contextuelles susdites¹⁰, peut-il paraître malgré tout préférable de commencer par une synthèse théorique destinée à moyen terme à servir de base à des applications concrètes menées en commun par le formateur et les participants. Le choix retenu gagnera d'ailleurs à faire l'objet d'une justification explicite en préambule à la journée de travail proprement dite.

Néanmoins, il peut être bienvenu de tempérer la dimension magistrale de cet exposé liminaire en ayant le souci de l'ouvrir aux échanges sitôt que l'un des points abordés fait problème ou débat, de sorte que le monologue du formateur puisse fructueusement se muer en dialogue ou polylogue. De plus, pour faciliter le suivi de ce propos théorique initial, il est possible de remettre aux participants divers documents destinés à servir de supports concrets : plan de la journée, relevé des citations exploitées, extraits du roman proposés à l'étude, bibliographie succincte, etc. Enfin, précisons que l'alternative précédemment signalée n'est sans doute pas aussi tranchée qu'on pourrait le penser de prime abord, puisque les études littéraires ne sauraient se développer que dans le cadre d'un va-et-vient permanent entre théorie et critique : l'apparent primat du théorique est donc ici tout relatif.

¹⁰ Il importe cependant de signaler que ces difficultés ne proviennent pas exclusivement de ce contexte spécifique, et que les professeurs de l'enseignement secondaire y sont eux-mêmes confrontés dans le cadre de leur pratique pédagogique.

Introduction au postmodernisme

1. Définition

Cela précisé, dans le cadre d'une journée de formation consacrée à la question des valeurs dans *La Télévision*, il convient de s'interroger sur la nature du « contenu » théorique à transmettre et évaluer. Dans un premier temps s'impose un bref rappel de l'importance, dans le champ littéraire, des liens du texte et du contexte, puisque une œuvre donnée ne fait pleinement sens que dans une conjoncture (historique, politique, économique, sociale, culturelle, esthétique et épistémologique) déterminée, qui à son tour peut être évaluée par rapport à des conjonctures antérieures. Cela revient notamment à affirmer que l'historique et l'esthétique ne sont pas dénués de rapports, et que, comme il l'a en partie déjà été dit, sur le triple plan *formel* (comment raconte-t-on ?), *sémantique* (que veulent dire les mots du texte ?) et *dianoétique* (qu'est-ce que l'auteur a voulu dire au moyen de ces mots ?), le texte littéraire est en partie tributaire de son contexte d'apparition, sur lequel il est en outre dans une certaine mesure susceptible de rétroagir — ce qui, à plus d'un titre, engage la question des valeurs. L'exemple de *La Télévision* vise ainsi à clarifier les modalités et le degré de cette interactivité du textuel et du contextuel.

Compte tenu de la date et du lieu de publication du roman, comme de ses spécificités littéraires, l'étape suivante de la présentation théorique a consisté en une *introduction à la notion de postmodernisme*¹¹, elle-même décomposée en deux temps : *définition*, puis *panorama*. Je ne m'attarderai pas à l'évocation de la remise en cause dont cette notion fait parfois l'objet dans le milieu universitaire français. Précisons simplement que ces réticences proviennent fréquemment d'une assimilation hâtive du postmodernisme à une forme de contre-modernisme ou d'anti-modernisme : selon cette interprétation du phénomène, nombre de fictions récentes tendraient en effet à faire table rase du projet moderniste, désormais perçu comme globalement et irrémédiablement obsolète. L'un des objectifs majeurs de cette journée de formation était précisément de montrer qu'il n'en est rien¹², et que dans bien des récits actuels se donne au contraire à

¹¹ Ma présentation de cette notion doit beaucoup à un ouvrage collectif intitulé *Le Postmodernisme en France, Œuvres & Critiques*, Tübingen, vol. XXIII, n° 1, 1998, en particulier à l'article de Marc GONTARD intitulé « Postmodernisme et littérature » qui figure aux pages 28 à 48 de ce volume.

¹² Du moins de démontrer qu'il serait excessif et erroné d'assimiler l'intégralité des écritures postmodernes à cette esthétique anti-moderniste.

lire une volonté de « relè-
jacent — ce dont l'exemp

Il n'en reste pas mo
certain nombre de problè
peut y avoir à théoriser
prenante. Mais, d'une p
d'autre part, pour qui pr
provenir que de l'absen
spécificités des science
semble nullement assuré
trouve dans une relatio
observé¹³ — la place
responsable de la diffi
démarcation.

Par ailleurs, lorsqu'
problématique postmod
construction de la notio
entre les paramètres h
lors voués au dialogue de
contenus notionnels di
important d'opérer une
historique et le post
indispensable *distinguo*
problèmes. Ainsi la dél
l'existence de variatio
Américains elle couvre
Europe on la fait génér
années 80. Dans le co
périodisation ont été br
objet d'étude il a paru
de la postmodernité. Q
comme l'esthétique car

¹³ Relation d'extériorité
dans le domaine des :
de la physique quantiq

¹⁴ Sur cette distinction,
cité, pp. 28-29.

Frank Wagner

lire une volonté de « relève » de l'esthétique moderniste et du programme sous-jacent — ce dont l'exemple de *La Télévision* me semble témoigner avec clarté.

Il n'en reste pas moins que prétendre définir le postmodernisme pose un certain nombre de problèmes. Ainsi, il serait malhonnête de nier la difficulté qu'il peut y avoir à théoriser un phénomène dont nous sommes nous-mêmes partie prenante. Mais, d'une part cette difficulté n'a rien d'une authentique aporie, d'autre part, pour qui prend le temps de la réflexion, il apparaît que loin de ne provenir que de l'absence de recul historique elle découle bien plutôt des spécificités des sciences humaines. En effet, dans ce domaine particulier, il ne semble nullement assuré que puissent exister des situations où l'observateur se trouve dans une relation d'authentique extériorité par rapport au phénomène observé¹³ — la place dévolue au sujet dans le langage étant pour partie responsable de la difficulté qu'il y a ici à établir avec clarté une ligne de démarcation.

Par ailleurs, lorsqu'on parcourt l'abondante littérature consacrée à la problématique postmoderne, on s'avise très tôt que les obstacles à la construction de la notion proviennent en grande partie d'une forme de confusion entre les paramètres historique et esthétique — les interlocuteurs étant dès lors voués au dialogue de sourds puisque par le même terme ils se réfèrent à des contenus notionnels différents. Pour contourner cet obstacle, il est donc important d'opérer une distinction entre *la postmodernité* conçue comme *période historique* et *le postmodernisme* entendu comme *réalité esthétique*¹⁴. Cet indispensable *distinguo* typologique ne suffit cependant pas à régler tous les problèmes. Ainsi la délimitation de la postmodernité est-elle compliquée par l'existence de variations géographiques et culturelles, puisque selon les Américains elle couvre la période qui va des années 60 à nos jours, alors qu'en Europe on la fait généralement débiter à la fin des années 70 ou au début des années 80. Dans le cadre de la « journée Toussaint », si ces questions de périodisation ont été brièvement abordées, compte tenu du texte retenu comme objet d'étude il a paru utile et légitime de s'en tenir à la conception européenne de la postmodernité. Quant au postmodernisme littéraire, il a donc été défini comme l'esthétique caractéristique de la période postmoderne, hypothèse que

¹³ Relation d'extériorité qui à l'époque contemporaine n'a d'ailleurs rien d'évident non plus dans le domaine des sciences dites « dures » ou « exactes », par exemple dans celui de la physique quantique.

¹⁴ Sur cette distinction, voir Marc GONTARD, « Postmodernisme et littérature », article cité, pp. 28-29.

doit accréditer le repérage en texte de traits spécifiques. Dès lors, l'étude subséquente de *La Télévision* revêtait une valeur de vérification empirique de la pertinence des affirmations théoriques initiales.

L'affinement des définitions s'est ensuite développé à la faveur d'un regard rétrospectif. En effet, l'attention portée à la terminologie utilisée met en évidence le préfixe « post », que sa valeur sémantique engage à interpréter comme l'indice d'une dimension réactionnelle : la postmodernité se définit (au moins partiellement) par opposition à la modernité, le postmodernisme par opposition au modernisme ; et, pour la commodité de l'exposé, il peut être utile de mentionner l'hypothèse du romancier américain John Barth¹⁵, pour qui modernité et modernisme se définissent à leur tour par opposition au couple « prémodernité » - « prémodernisme ». Toutefois, si une telle présentation a le mérite de la clarté, ce qui peut en faire un outil utile en contexte pédagogique, il importe de préciser qu'elle ne doit pas aboutir à une vision finaliste des évolutions historique et esthétique qui iraient sans cesse de progrès en progrès sur un axe unilinéaire et clairement vectorisé — ce qui est évidemment illusoire.

Pour rendre le propos plus parlant, et attester l'existence des mutations historico-esthétiques qui viennent d'être recensées, il est bon de donner quelques exemples. Je les emprunterai précisément à John Barth¹⁶ :

Les familles heureuses se ressemblent toutes ; les familles malheureuses sont malheureuses chacune à sa façon. (Léon Tolstoï, Anna Karénine)

courrive, passé notre Adame, des courbes de la côte aux bras de la baie, nous rame par commode vicus de recirculation, vers Howth, Château et Environs. (James Joyce, Finnegans Wake)

Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Auréliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'emmena faire connaissance avec la glace. (Gabriel Garcia Marquez, Cent Ans de solitude).

La lecture de ces trois *incipit* — respectivement prémoderniste, moderniste et postmoderniste selon John Barth — devrait accréditer avec clarté aux yeux des participants à la journée de formation l'existence, sur le plan historique, de ruptures dans l'art d'utiliser le langage et de représenter le monde. De plus, sur le plan pédagogique, l'élaboration d'exercices fondés sur ce principe d'une lecture

¹⁵ John BARTH, « La littérature du renouvellement » [« The literature of replenishment », 1980], *Poétique*, n° 48, 1981 pour la traduction française, pp. 395-405.

¹⁶ Article cité, p. 399.

croisée (à deux ou trois) pourrait ainsi être interprétée en termes de ressemblances et de différences. Par exemple un roman du XIX^e siècle (Sarraute, Simon, Pinget, Michon, Ndiaye). Pour les consignes attirant le lecteur vers les temps vert (vraisemblable/invraisemblable), un tel exercice pédagogique, d'interprétation contextuelle, des élèves eux-mêmes, les élèves de cette tâche : auscultation des éléments esthétiques, en les replaçant dans l'époque d'émergence de l'œuvre (Toussaint) a donc, au lieu d'un rapide panorama de :

L'objectif de telles activités est de faire mettre par les élèves à mettre à jour les esthétiques entre les temps du projet pédagogique, d'interprétation contextuelle eux-mêmes, les élèves de cette tâche : auscultation des éléments esthétiques, en les replaçant dans l'époque d'émergence de l'œuvre (Toussaint) a donc, au lieu d'un rapide panorama de :

Ainsi la prémodernité de l'exposé au 19^e siècle, et les « méta-récits de lecture » discours sur lesquels re

¹⁷ Et schématiquement : d'Antoine Furetière) ou de Denis Diderot) se caractérise par une « réalisme » qui culmine dans les différences épistémologiques abusives n'était donc d'ailleurs pas le cas mais doit après coup être

¹⁸ Jean-François LYOTARI

croisée (à deux ou trois pôles) peut me semble-t-il se révéler fructueuse. Il pourrait ainsi être intéressant d'inviter les élèves à dégager le réseau de ressemblances et de dissemblances existant entre trois débuts de roman : par exemple un roman du 19^e siècle (Hugo, Balzac, Zola), un « nouveau roman » (Sarraute, Simon, Pinget), un roman de ces dernières décennies (Toussaint, Michon, Ndiaye). Pour leur faciliter la tâche, il serait judicieux de libeller des consignes attirant leur attention sur la voix narrative (narration hétérodiégétique/homodiégétique), la fonction idéologique (marquée/discrète), les temps verbaux (passé/présent), l'ancrage référentiel (vraisemblable/invraisemblable), la chronologie (respectée/malmenée), etc. En outre, un tel exercice peut également porter sur la confrontation de *séquences descriptives* (La pension Vauquer dans *Le Père Goriot*, le quartier de tomate dans *Les Gommès*, les environs de l'aérodrome dans *La Télévision*), de *monologues intérieurs* (Stendhal, Cohen, Echenoz), etc.

L'objectif de telles applications authentiquement comparatistes serait d'aider les élèves à mettre au jour et ainsi saisir l'existence de notables écarts esthétiques entre les textes étudiés, mais il ne s'agirait là que de l'étape initiale du projet pédagogique, dont la phase suivante devrait consister en une activité d'interprétation contextuelle de ces variations. Il est fort probable que, livrés à eux-mêmes, les élèves éprouveraient des difficultés considérables à s'acquitter de cette tâche ; aussi est-ce à l'enseignant qu'il appartiendra de leur communiquer les éléments permettant d'interpréter ce faisceau de mutations esthétiques, en les resituant dans le contexte socioculturel caractéristique de l'époque d'émergence de chacune de ces œuvres. L'étape suivante de la « journée Toussaint » a donc, au risque (assumé) d'un certain schématisme, revêtu la forme d'un rapide panorama des liens du contextuel et du textuel.

Ainsi la prémodernité, principalement¹⁷ identifiée pour la commodité de l'exposé au 19^e siècle, a-t-elle été définie comme une époque de croyance dans les « méta-récits de légitimation »¹⁸, c'est-à-dire dans l'ensemble des grands discours sur lesquels reposent le savoir des individus et leur appréhension du

¹⁷ Et schématiquement : nombre de textes du 17^e (par exemple *Le Roman bourgeois*, d'Antoine Furetière) ou du 18^e siècle (par exemple *Jacques le fataliste et son maître*, de Denis Diderot) sont évidemment aux antipodes de l'esthétique « mimétique-réaliste » qui culminera au 19^e siècle, ce qui peut s'expliquer par d'importantes différences épistémologiques liées aux écarts contextuels. Cette simplification abusive n'était donc dictée que par un souci d'efficacité pédagogique à court terme, mais doit après coup être signalée et corrigée.

¹⁸ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

réel à une époque donnée. A travers l'exemple brièvement évoqué du changement de paradigme qui consomme la fracture entre géocentrisme et héliocentrisme, il a été précisé que ces méta-récits, profondément ancrés dans l'inconscient collectif, jouent par là même un rôle de tout premier ordre dans la constitution de chaque sujet singulier¹⁹. A la lumière de cette hypothèse, le 19^e siècle apparaît comme une époque où prédomine la *confiance* : en l'homme (conçu comme fondamentalement lucide et libre), le monde (perçu comme stable, cohérent, continu, univoque), la science (présumée apte à tout expliquer), le langage (jugé transparent et non problématique), etc. Aussi la notion-clef de cette période est-elle celle de *progrès*, sur laquelle repose l'espoir, à terme, de conquérir le bonheur universel. Ajoutons que sur le plan sociopolitique cette confiance semble égayée par l'ordre social de la bourgeoisie triomphante.

Tout en mettant en garde contre la théorie de l'art comme reflet, et sans occulter non plus la relative fragilité de la notion d'« homologie »²⁰, il est alors possible de montrer que ces caractéristiques contextuelles trouvent leur corollaire dans les textes littéraires de l'époque, ce qui revient à opérer une tentative d'articulation de la prémodernité et du prémodernisme. Ainsi les traits esthétiques marquants du roman réaliste semblent-ils susceptibles d'entrer en phase avec les caractéristiques conjoncturelles qui viennent d'être évoquées. Cette adéquation se donne par exemple à lire dans la prédilection pour un narrateur omniscient (extradiégétique/hétérodiégétique), garant des valeurs sociales bourgeoises et de la signification morale de l'activité littéraire ; dans la fréquente valorisation d'une conception linéaire, chronologique et univoque de l'intrigue, reposant sur la résolution de crises successives jusqu'au *climax* final ; dans la préférence accordée à la construction de personnages anthropomorphes psychologiquement cohérents, choix dont l'ambition balzacienne de faire concurrence à l'Etat-Civil fournit la célébriissime formule emblématique ; dans le souci récurrent de fonder l'illusion réaliste sur les relations particulières du roman avec l'espace et le temps, par la production d'un chronotope référentiel authentifiant ; dans le respect unanime de la logique causaliste régie par le principe du « *post hoc ergo propter hoc* », etc. S'il est extrêmement complexe de formaliser rigoureusement sur le plan théorique cette relation d'homologie entre contexte et texte, il n'en reste pas moins que les similitudes entre ces deux pôles ne sont guère douteuses. Dès lors, doter les élèves des connaissances nécessaires à la perception de cet ensemble d'échos constitue un objectif

¹⁹ Marc GONTARD, article cité, p. 29.

²⁰ Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

pédagogique digne d'inté-
ultérieurement une v
respectueuse de sa comp

Cette conviction s
consacrée à l'évocation
alors de montrer comme
du 19^e et au début du 2
suivantes se sont réper-
artistiques en général,
facteurs de ce qui peut
aussi n'est-il ici possible
théorie de l'inconscient
coup de grâce à la conce
ni libre, puisque aussi
conduite est régie par
découvertes anthropo
l'hypothèse d'une « natu
une vision de l'homme bi
de Saussure, ils incitent
transparent, et restitué
Dans le domaine des :
d'Einstein sonne le glas
découvertes, l'expressio
de sorte que la moderni
des changements de par

A cela s'ajoutent, pè
traumatisme de deux
l'effondrement des cer
russe, la réduction de
l'automobile, l'avion, le t
les modifications ultra
critique radicale de l
traditionnellement asso
et de la révolution sexe

²¹ Sur cette notion, vo
(1962), Paris, Flammar

pédagogique digne d'intérêt, dans la mesure où sur cette base peut se développer ultérieurement une vision plus complète du phénomène littéraire, car respectueuse de sa complexité et de sa richesse.

Cette conviction sous-tend également l'étape suivante du panorama, consacrée à l'évocation des liens qui unissent modernité et modernisme : il s'agit alors de montrer comment les multiples ruptures contextuelles survenues à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, puis leur multiplication au cours des décennies suivantes se sont répercutées de façon notable sur la conception et la pratique artistiques en général, littéraires en particulier. Nombreux et variés sont les facteurs de ce qui peut être décrit comme une radicale césure épistémologique ; aussi n'est-il ici possible que d'en proposer un aperçu superficiel. Freud avec la théorie de l'inconscient, et Marx avec celle de la lutte des classes portent le coup de grâce à la conception ancienne de l'homme, en révélant qu'il n'est ni lucide ni libre, puisque aussi bien sur la scène privée que sur la scène publique sa conduite est régie par des déterminismes qui lui échappent. De même, les découvertes anthropologiques d'un Lévi-Strauss ruinent définitivement l'hypothèse d'une « nature humaine » universelle et éternelle, à laquelle succède une vision de l'homme beaucoup plus relativiste. Quant aux travaux linguistiques de Saussure, ils incitent à rompre avec la conception instrumentale d'un langage transparent, et restituent à ce problème *medium* une large part d'opacité. Dans le domaine des sciences dures également, la théorie de la relativité d'Einstein sonne le glas des certitudes positivistes. Pour qualifier ces diverses découvertes, l'expression de *révolutions épistémologiques* n'est pas trop forte, de sorte que la modernité peut être définie comme l'époque de la multiplication des changements de paradigmes²¹.

A cela s'ajoutent, pêle-mêle, la perte de confiance en l'homme consécutive au traumatisme de deux guerres mondiales et à la découverte de l'Holocauste, l'effondrement des certitudes politiques induit par l'exemple de la révolution russe, la réduction des dimensions du monde à la suite d'inventions comme l'automobile, l'avion, le téléphone, la radio, la télévision, le cinéma ; sans oublier les modifications ultrarapides de la société, qui commencent à générer une critique radicale de l'ordre social bourgeois et des valeurs qui lui sont traditionnellement associées — critique qui culminera sous les aspects de mai 68 et de la révolution sexuelle.

²¹ Sur cette notion, voir Thomas KUHN, *La Structure des Révolutions scientifiques* (1962), Paris, Flammarion, 1972 pour la traduction française.

Dans ce contexte fondamentalement modifié, sur le plan esthétique il n'est plus possible de rester fidèle aux choix d'un Hugo ou d'un Balzac. Aussi assiste-t-on, dans le champ littéraire, à l'apparition de nombreux bouleversements concomitants aux diverses fractures contextuelles susmentionnées. Le double mot d'ordre de l'entreprise moderniste pourrait être décrit comme *rejet des modèles anciens et recherche de nouvelles voies*; ce qu'illustrent avec clarté les œuvres de Franz Kafka, Marcel Proust, André Gide, Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann, Hermann Broch, Robert Musil, William Faulkner, etc. A partir de la fin des années 40 ou du début des années 50 du 20^e siècle, c'est dans cette lignée que s'inscrit la dernière authentique avant-garde historique française, le « Nouveau Roman », *mouvance* dont le « programme » épouse trois axes majeurs : *refus, recherche, adaptation*²². En effet, la critique radicale des valeurs bourgeoises s'y répercute de façon fort spectaculaire sur le plan esthétique, au point que dans *Pour un nouveau roman* Alain Robbe-Grillet qualifiera les fondements de l'esthétique « traditionnelle » (prémoderniste) de « notions périmées »²³.

Il s'ensuit qu'en lieu et place de ces canons désormais perçus comme caducs, les « nouveaux romanciers » s'efforcent de promouvoir de nouvelles manières de raconter, qui prennent le contre-pied de l'esthétique « réaliste-mimétique ». La rupture se traduit notamment par le renoncement à l'omniscience du narrateur et *a contrario* par le brouillage des frontières entre les points de vue, ce qui entérine sur le plan formel le refus des certitudes idéologiques de la bourgeoisie; par la déstructuration de l'intrigue, désormais alinéaire, a-chronologique, fragmentée, éclatée, et conséquemment très difficile à « recomposer »; par la désanthropomorphisation du personnage et par l'atomisation de sa cohérence psychologique (Beckett, Robbe-Grillet), ce qui contrarie les lectures par identification; par le refus du causalisme, en particulier du principe logique de non-contradiction (Pinget, Robbe-Grillet, Simon); par la remise en cause systématique de l'illusion réaliste, la multiplication des mises en abyme, commentaires autoréflexifs et autres redoublements intertextuels et hypertextuels consacrant, selon la célèbre

²² Sur ce point, je me permets de renvoyer à Frank Wagner, « « Nouveau Roman » / anciennes théories », *Le « Nouveau Roman » en questions*, n° 3, 1999, pp. 155-175.

²³ « Sur quelques notions périmées » (1957), texte repris dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, pp. 25-44.

formule de Jean Ricar l'aventure d'une écriture

Sur le plan esthétique clairement consommée; réaliste et anti-bourgeois qu'il propose des choix témoigne d'une volonté l'époque, ce qui correspond au « Nouveau Roman » con la notion de progrès.

*[Seraient « nouveaux romanesques, capable et le monde, tous ces l'homme.*²⁵

*Leurs œuvres [celles tout ce qui est impos sincère et vivant, se progrès.*²⁶

De telles déclarations traditionnelles et à l'essence forme de confiance de révolutionnaires qui y ont un progrès continu de infini des connaissances

²⁴ La formule originale, roman est-il pour nous (Jean Ricardou, « Asp 32 »; repris dans *Prob 111*).

²⁵ Alain ROBBE-GRILLET, Nathalie SARRAUTE, collection « Folio ess

²⁷ Voir Marc GONTARD, à son article.

plan esthétique il n'est Balzac. Aussi assiste-t-on à de nombreux bouleversements mentionnés. Le double récit est écrit comme *rejet des* illustrent avec clarté les Virginia Woolf, James William Faulkner, etc. A la fin du 20^e siècle, c'est l'avant-garde historique du roman « épouse trois fois la critique radicale des conventions spectaculaires sur le plan du roman » (prémoderniste) de

est perçus comme caducs, de nouvelles manières de réalisme-mimétique ». La connaissance du narrateur et des points de vue, ce qui est des idéologiques de la désormais alinéaire, amène très difficile à la connaissance du personnage et par (Robbe-Grillet), ce qui est le refus du causalisme, en (Pinget, Robbe-Grillet), la connaissance de l'illusion réaliste, la connaissance autoréflexifs et autres, selon la célèbre

er, « « Nouveau Roman » / n° 3, 1999, pp. 155-175. ans *Pour un nouveau roman*,

formule de Jean Ricardou, le passage de « l'écriture d'une aventure [...] [à] l'aventure d'une écriture »²⁴.

Sur le plan esthétique également, la rupture avec le passé semble donc clairement consommée ; pourtant, à y regarder de plus près, ce programme anti-réaliste et anti-bourgeois est loin d'être exclusivement négatif : d'abord parce qu'il propose des choix esthétiques originaux et nouveaux ; ensuite parce qu'il témoigne d'une volonté de produire des fictions accordées aux particularités de l'époque, ce qui correspond à la quête d'un *nouveau réalisme* ; enfin parce que le « Nouveau Roman » constitue une avant-garde, ce qui présuppose la croyance en la notion de progrès.

*[Seraient « nouveaux romanciers »] [...] tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme.*²⁵

*Leurs œuvres [celles des « nouveaux romanciers »], qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès.*²⁶

De telles déclarations montrent bien que l'opposition à l'humanisme traditionnel et à l'essentialisme n'est pas incompatible avec le maintien d'une forme de confiance dans les méta-récits de légitimation, puisque les accents révolutionnaires qui y résonnent supposent la croyance (héritée des Lumières) en un progrès continu de l'humanité, qui reposerait sur la conjonction d'un essor infini des connaissances, des avancées de l'art et de l'émancipation des peuples.²⁷

²⁴ La formule originale, fréquemment citée de façon erronée, est la suivante : « Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture. » (Jean Ricardou, « Aspects de la description créatrice », *Médiations*, n° 3, 1961, pp. 13-32 ; repris dans *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1967, pp. 91-111).

²⁵ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 9.

²⁶ Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956 ; réédition dans la collection « Folio essais », p. 150.

²⁷ Voir Marc GONTARD, article cité, p. 30. Le panorama qui suit doit également beaucoup à son article.

Or il semble que durant ces 25 dernières années la donne ait été une fois encore radicalement modifiée, au point de légitimer l'invention du néologisme « postmodernité ». Comme précédemment, il est possible de recenser divers facteurs de cette nouvelle rupture : l'invention, la fabrication et l'utilisation de l'arme nucléaire ; l'apparition du virus du SIDA ; la chute du mur de Berlin en 1989 ; l'éclatement du bloc soviétique communiste ; l'expansion du modèle libéral, générant un primat de l'économique sur l'idéologique ; l'invention d'Internet, engendrant la prolifération endémique des informations ; l'essor de la société de consommation et de la société du spectacle, que les sociologues décrivent comme l'entrée dans la « médiasphère post-industrielle » ; la disjonction du progrès technique et de la recherche du bonheur, facteur de nouvelles et multiples exclusions ; le morcellement du savoir et une tendance marquée à l'hyperspécialisation ; dans le domaine des sciences exactes, une orientation vers la recherche des instabilités²⁸ (discontinuité, turbulences, désordre), etc.

Selon Jean-François Lyotard, la conjonction de ces divers facteurs permet de définir la postmodernité comme *l'époque de la fin des méta-récits de légitimation*. Mais, comme précédemment signalé, face à cette notion de *fin* deux attitudes antagonistes se développent, de sorte que le discours postmoderne est lui-même le lieu ou l'objet d'une fracture. D'une part apparaît une attitude régressive et réactionnaire qui, face aux multiples mutations survenues au cours des dernières décennies, prône une forme de repli passéiste, et dans le domaine social la résignation. Ici, l'hypothèse de la fin (de l'Histoire, des idéologies, de la métaphysique, des avant-gardes) ne fait pas l'objet d'un authentique examen critique et, entérinée *a priori*, sert d'alibi et de caution à une multitude de retours en arrière. Un tel postmodernisme peut bel et bien être qualifié d'*anti-modernisme*, puisque sous couvert d'un examen impartial de l'évolution socio-historique, son objectif est en fait la liquidation pure et simple du programme moderniste. Mais d'autre part, et à l'inverse, la prise en compte des récentes mutations socio-historiques peut générer une attitude progressiste, où la critique de la modernité et de ses valeurs sert à l'édification d'une relation modifiée au projet moderniste. Dans cette perspective, il n'y a donc pas dénigrement ou répudiation, mais tentative de dépassement du modernisme : dûment examinée, l'hypothèse de la fin révèle sa fragilité, et est dès lors plutôt pensée comme le point de départ d'un renouvellement — quand bien même cette volonté de relance relève à bien des égards du travail du deuil²⁹. C'est à ce

²⁸ *Ibidem*, p. 31.

²⁹ Comme l'a fort bien démontré Lionel Ruffel, « Le minimal et le maximal ou le renouvellement », communication présentée durant l'été 2003 dans le cadre de la

second pôle, progressiste
Jean-Philippe Toussaint
formation a été consacr

2. Panorama : dive

Après le temps des vient donc celui d'un *pa* était alors de proposer des solutions esthétiques tout en prenant acte c rechercher de nouvelles. Le dilemme auquel ils suivante : comment fr valorisé par les médias modernisme ? Question fort brève, car dans le la forme d'une parole c intitulé « Postmodernis à se reporter à cette résumé à grands traits³⁰

A la question posée, de réponse que pluriell englobe une *diversité* trois esthétiques princ de tel ou tel texte si dispositifs textuels h collage » (*Mobile*, de Perros, dans *Papiers c* et « l'hybridation » (lin Confiant, Michel Trem que Marc Gontard choi

décade de Cerisy co prochainement. Je ti cette étude sur épre ³⁰ Il s'ensuit que la p Gontard.

donne ait été une fois
vention du néologisme
de recenser divers
ation et l'utilisation de
te du mur de Berlin en
nsion du modèle libéral,
l'invention d'Internet,
l'essor de la société de
logues décrivent comme
disjonction du progrès
nouvelles et multiples
tendance marquée à
es, une orientation vers
s, désordre), etc.

divers facteurs permet
fin des méta-récits de
cette notion de *fin* deux
discours postmoderne est
t apparaît une attitude
tions survenues au cours
siste, et dans le domaine
ire, des idéologies, de la
l'un authentique examen
tion à une multitude de
bien être qualifié d'*anti-*
rial de l'évolution socio-
et simple du programme
en compte des récentes
de progressiste, où la
dification d'une relation
tive, il n'y a donc pas
sement du modernisme :
té, et est dès lors plutôt
- quand bien même cette
il du deuil²⁹. C'est à ce

second pôle, progressiste, du discours postmoderne, dans lequel *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint s'inscrit sans ambiguïté, que la suite de la journée de formation a été consacrée.

2. Panorama : diversité des écritures postmodernes

Après le temps des *définitions* de la postmodernité et du postmodernisme vient donc celui d'un *panorama* des pratiques littéraires postmodernes. L'objectif était alors de proposer aux participants une vision aussi complète que possible des solutions esthétiques exploitées par les auteurs contemporains, soucieux, tout en prenant acte de l'incontestable importance du « Nouveau Roman », de rechercher de nouvelles formes d'écriture, mieux accordées au contexte actuel. Le dilemme auquel ils sont confrontés pourrait être formulé par la question suivante : comment frayer une voie alternative entre l'académisme régressif valorisé par les médias et l'avant-gardisme parfois hermétique caractéristique du modernisme ? Question cruciale, à laquelle je ne répondrai pourtant que de façon fort brève, car dans le cadre de la « journée Toussaint » l'exposé a alors revêtu la forme d'une parole de seconde main : synthèse d'un article de Marc Gontard intitulé « Postmodernisme et littérature ». J'engage donc mes éventuels lecteurs à se reporter à cette étude, dont les lignes qui suivent ne proposent qu'un résumé à grands traits³⁰.

À la question posée, Marc Gontard estime à juste titre qu'il ne saurait y avoir de réponse que plurielle : ce qui revient à dire que le postmodernisme littéraire englobe une *diversité de pratiques d'écritures*, que l'on peut rassembler sous trois esthétiques principales - sans préjuger de leur capacité à fusionner au sein de tel ou tel texte singulier. Soient tout d'abord les *écritures du discontinu*, dispositifs textuels hétérogènes au sein desquels on peut distinguer « le collage » (*Mobile*, de Michel Butor), « le fragmental » (la note à la Georges Perros, dans *Papiers collés*; les aphorismes à la Emil Cioran ou Jean Baudrillard) et « l'hybridation » (linguistique : Abdelkebir Katibi, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Michel Tremblay ; ou générique : Tahar Ben Jelloun). Vient ensuite ce que Marc Gontard choisit de nommer « *le métatextuel* », et qu'il vaudrait mieux

décade de Cerisy consacrée aux « écrivains minimalistes », dont les Actes paraîtront prochainement. Je tiens à remercier vivement Lionel Ruffel de m'avoir permis de lire cette étude sur épreuves.

³⁰ Il s'ensuit que la plupart des exemples proposés sont également ceux de Marc Gontard.

selon moi désigner par le terme genettien de « transtextualité »³¹. En effet, aux authentiques autocomentaires (Jacques Roubaud, *La Belle Hortense*) s'ajoutent ici des phénomènes intertextuels (Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*) et hypertextuels (Daniel Oster, *Dans l'intervalle*). Enfin, on peut repérer une tendance marquée à la *renarrativisation*, ou si l'on préfère au *retour du récit*, qui témoigne du désir de raconter de nouveau des histoires sans pour autant renouer avec le réalisme psychologique (Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet, Eric Laurent, Tanguy Viel) — la revisitation minimaliste et ironique des formes du passé jouant ici le rôle de garde-fou contre d'éventuelles dérives régressives.

Dans une perspective pédagogique, un tel panorama des écritures postmodernes devrait se développer à partir d'un examen détaillé des spécificités textuelles proprement dites, avant de donner lieu à une phase d'interprétation contextuelle. Il serait par exemple possible d'expliquer aux élèves que l'esthétique de la discontinuité correspond à un dépassement des « modèles unitaires du rationalisme »³², induit par « notre appréhension nouvelle de l'espace sur le mode de la vitesse »³³ comme par « la surinformation du sujet postmoderne immergé dans un monde de messages qu'il ne peut maîtriser que sur le mode du *zapping* »³⁴ (d'où le collage) ; mais aussi par « la montée du désordre et de l'aléatoire »³⁵ dans un contexte marqué par l'effondrement des anciennes certitudes idéologiques ou scientifiques (d'où le fragmental) ; ou encore par le développement d'une « conception métisse du sujet »³⁶ (d'où l'hybridation des littératures postcoloniales), emblématique de la dimension « anti-unitaire et anti-totalitaire »³⁷ des réflexions actuelles sur la problématique de l'altérité. De même, l'enseignant pourrait esquisser un parallèle entre la très forte autoréférentialité de la littérature contemporaine et la tendance marquée du sujet postmoderne au repli narcissique³⁸ ; ou montrer, dans une perspective voisine, comment le privilège accordé par bien des romanciers actuels à l'anecdotique témoigne d'une tentative de se définir comme sujet non pas par

³¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Editions du Seuil, 1982, collection « Poétique ».

³² Marc GONTARD, article cité, p. 37.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 38.

³⁶ *Ibidem*, p. 39.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Marc Gontard parle à ce propos de « cocooning textuel » (article cité, p. 41).

rapport à une Histoire porteuses d'une morale des choix esthétiques recontextualiser, c'est autres domaines de l'dissocier.

Le cas Toussaint

Une fois cette postmodernité et postconvient d'articuler cet de formation, c'est-à-roman de Toussaint s'il la phase d'analyse text préambule, d'évoquer p

La notion de « minir point de départ à cett s'accordent à y découv spécifier que cet app atténué. Ainsi, comme notion d'intrigue y fait chronologie inessenti événements majeurs, suppression des liens comme sur le plan substitution à la trac cortège de transform Toussaint, notamment comme l'enchaînement dénouement, mais bier précision permet de r récit, relevant davan régressive : il ne s'agit

³⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁰ Dans un article inti *Postmodernisme en*.

⁴¹ Marc LEMESLE, artic

⁴² Aron Kibedi VARGA,

rapport à une Histoire collective, mais par rapport à diverses micro-histoires porteuses d'une morale individuelle³⁹. Ces diverses interprétations symboliques des choix esthétiques contemporains permettraient ainsi de les recontextualiser, c'est-à-dire de mettre au jour les liens qui les unissent aux autres domaines de l'activité humaine — dont on ne saurait sans abus les dissocier.

Le cas Toussaint

Une fois cette phase de présentation théorique des liens entre postmodernité et postmodernisme (et vice versa) parvenue à son terme, il convient d'articuler cet exposé avec le texte choisi comme support de la journée de formation, c'est-à-dire d'expliquer aux participants *en quoi* et *comment* le roman de Toussaint s'inscrit dans cette problématique. Dans le souci d'optimiser la phase d'analyse textuelle à venir, il m'a paru opportun, sous la forme d'un bref préambule, d'évoquer plus précisément « le cas Toussaint ».

La notion de « minimalisme », *leitmotiv* de la critique toussainienne, a servi de point de départ à cette présentation. En effet, si les lecteurs de cette œuvre s'accordent à y découvrir une notable renarrativisation, il importe cependant de spécifier que cet apparent retour du récit s'effectue sur un mode mineur, atténué. Ainsi, comme l'a fort bien montré Marc Lemesle⁴⁰, il apparaît que la notion d'intrigue y fait l'objet d'une triple réduction : par la mise en place d'une chronologie inessentielle et minimale, « chronologie du quotidien, sans événements majeurs, ni temps forts singuliers »⁴¹ ; par l'atténuation voire la suppression des liens de causalité à l'échelle phrastique ou interphrastique, comme sur le plan des transitions entre séquences narratives ; par la substitution à la traditionnelle progression de l'action dramatique (avec son cortège de transformations) d'une esthétique de la stagnation. Dans l'œuvre de Toussaint, notamment dans *La Télévision*, il n'y a donc pas d'intrigue conçue comme l'enchaînement d'une exposition, de péripéties, d'un nœud et d'un dénouement, mais bien plutôt juxtaposition d'« intrigues du quotidien »⁴². Cette précision permet de rappeler que, dans l'œuvre toussainienne, le « retour » du récit, relevant davantage du *détour* ironique, ne présente pas de dimension régressive : il ne s'agit pas (loin s'en faut) de renouer avec les modèles narratifs

³⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁰ Dans un article intitulé « Jean-Philippe Toussaint : Le retour du récit ? », dans *Le Postmodernisme en France, op. cit.*, pp. 102-121.

⁴¹ Marc LEMESLE, article cité, p. 107.

⁴² Aron Kibedi VARGA, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 18.

du réalisme du 19^e siècle, comme si la « parenthèse » moderniste était nulle et non avenue, mais de raconter *autrement*, et *autre chose* : l'insignifiant, l'anecdotique.

Cette prédilection pour les intrigues du quotidien et autres micro-événements à portée individuelle a fréquemment conduit la critique à taxer les minimalistes d'apolitisme. Or, à lire leurs œuvres avec davantage d'attention, on s'avise qu'il n'en est rien, et que l'idéologique y effectue un indéniable retour — quand bien même sur un mode là encore détourné et atténué. Ainsi, Lionel Ruffel⁴³ a démontré de façon extrêmement convaincante que dans ces œuvres se donnait à lire une vive résistance à la « conjuration », conçue comme condamnation de la modernité en tant que temps politique de la littérature. Sans entrer dans le détail de son argumentation, signalons simplement que ce refus de l'actuel consensus anti-idéologique s'incarne selon lui dans la « résurrection » de deux figures de la résistance politique, Bartleby et don Quichotte, personnages qui exemplifient respectivement les catégories de l'involontarisme et de l'inadaptation. En effet, par son « rapport à l'écriture fait d'attente et d'échec »⁴⁴, par l'inertie qu'il oppose aux exigences productivistes du monde moderne, mais aussi par son incapacité à s'acquitter des tâches les plus banales de la vie quotidienne comme par la dimension cyclique et répétitive de ses actes, l'anti-héros toussainien⁴⁵ constitue un avatar hybride du scribe de Melville et du chevalier à la triste figure de Cervantès. Sans doute son « inactivisme militant » n'est-il qu'une donnée seconde, générée par l'importance prioritaire que revêt chez lui le souci métaphysique. Mais en définitive, en termes d'effets, cette primauté du métaphysique sur l'idéologique peut sembler indifférente : passer le plus clair de son temps à méditer sur l'écoulement du flux temporel qui conduit inexorablement l'individu à la mort ne prédispose guère, on en conviendra, à devenir un vaillant petit soldat de l'ultralibéralisme. Aussi les protagonistes de Jean-Philippe Toussaint, fondamentalement rétifs à l'air du temps dans leur « volonté » de résistance passive à toute forme d'attente sociale ou économique, témoignent-ils à leur façon (discrète, détournée, indirecte, oblique) d'une vive

⁴³ Dans « Le minimal et le maximal ou le renouvellement », article cité.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁵ La réflexion de Lionel Ruffel porte sur divers auteurs « minimalistes », comme Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly, Eric Chevillard, Marie Redonnet, etc. Je me contente ici d'appliquer ses analyses à *La Télévision*.

« hostilité [...] au pro-
conservatrice de la post-

Si cette *réticence* es-
publiés par Jean-Philipp
les aspects d'une charge
spectacle. Aux ressourc
avec plusieurs figures m
les ressources explicite
personnage, de sorte
(négatives et positives)
devient véritablement c

De la théorie à la p

Avant de convier les
de l'axiologie du roman à
quelques mots de so
représentations du bo
indissociables d'effets
apparaissent. Aussi imp
narrative : dans *La Tél*
c'est-à-dire que le narr
du singulier, est présen
Cette précision est d'i
valeurs, car d'un tel c
focalisation interne su
lecteurs au contenu év
sera nécessairement m
tout particulièrement
global, se développera
impersonnelle et du pr
outre, le choix d'une
discours du narrateur-
le plan discursif se dé
polémique de la télé
caractéristique de la s
toussainien ne cesse

⁴⁶ « Le minimal et le ma

⁴⁷ Gérard GENETTE, *Fig*

Frank Wagner

« hostilité [...] au projet de liquidation de la modernité qu'une forme conservatrice de la post-modernité entretient. »⁴⁶

Si cette *réticence* est présente dans la grande majorité des textes à ce jour publiés par Jean-Philippe Toussaint, dans *La Télévision* elle devient patente, sous les aspects d'une charge dirigée (notamment) contre les dérives de la société du spectacle. Aux ressources implicites inhérentes à l'établissement d'une filiation avec plusieurs figures mythiques de la littérature moderniste s'ajoutent en effet les ressources explicites d'un virulent discours critique assumé par le narrateur-personnage, de sorte qu'à la lecture de ce roman la question des valeurs (négatives et positives) qui y sont représentées, construites et hiérarchisées devient véritablement centrale — d'où son choix comme objet d'étude.

De la théorie à la pédagogie : analyses textuelles et applications

Avant de convier les participants à la journée de formation à la mise au jour de l'axiologie du roman à partir de l'analyse de plusieurs extraits, il restait à dire quelques mots de son architecture globale, car, dans une fiction, les représentations du bon et du mauvais, du désirable et du haïssable sont indissociables d'effets de cadrage, c'est-à-dire du système au sein duquel elles apparaissent. Aussi importe-t-il de prêter attention aux particularités de la voix narrative : dans *La Télévision* la narration épouse le modèle homodiégétique⁴⁷, c'est-à-dire que le narrateur, s'exprimant généralement à la première personne du singulier, est présent comme personnage à l'intérieur de l'histoire racontée. Cette précision est d'une importance capitale pour la saisie du système des valeurs, car d'un tel choix il s'ensuit que la narration va être conduite en focalisation interne sur le narrateur-personnage, de sorte que l'accès des lecteurs au contenu événementiel et représentationnel comme à son évaluation sera nécessairement médiatisé par le filtre de cette subjectivité. Il importera tout particulièrement de ne pas l'oublier lorsque, à l'intérieur de ce système global, se développeront des passages auxquels l'alliance d'une énonciation impersonnelle et du présent gnomonique confèrera une *apparence* objective. En outre, le choix d'une narration homodiégétique impliquera de confronter les discours du narrateur-personnage à ses actions : on s'apercevra alors que, si sur le plan discursif se développe une condamnation sans appel et très fortement polémique de la télévision et plus généralement de l'hypermédiatisation caractéristique de la société postmoderne, sur le plan pragmatique l'anti-héros toussainien ne cesse de regarder la télévision ; contradiction interne qui

⁴⁶ « Le minimal et le maximal ou le renouvellement », article cité, p. 13.

⁴⁷ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, collection « Poétique ».

contribue fortement à brouiller l'axiologie du roman - et qu'il s'agira d'interpréter.

Puisque l'objectif des analyses n'est pas seulement de repérer le jeu des valeurs dans tel ou tel extrait isolé, mais de mettre au jour la « valeur des valeurs »⁴⁸, c'est-à-dire le système axiologique global du roman, il convient enfin d'évoquer les liens qu'entretiennent ses diverses séquences constitutives. L'un des textes de quatrième de couverture situe *La Télévision* « à mi-chemin entre le pamphlet et la fable »⁴⁹. Structurellement parlant, cette hybridité se manifeste sur le mode de l'alternance et de la juxtaposition : le roman repose en effet sur un dispositif formel hétérogène où se succèdent séquences narratives et séquences argumentatives⁵⁰, séparées les unes des autres par des blancs typographiques. Un tel choix structurel peut paraître symptomatique du postmodernisme car il relève d'une *esthétique de l'impureté*⁵¹, de laquelle participe également la tension entre fictionnalité du narré et vraisemblance de l'ancrage référentiel (Berlin). Cette caractéristique est d'ailleurs à l'origine d'un intéressant paradoxe : pour dénoncer la discontinuité qui affecte la société postmoderne, Jean-Philippe Toussaint est conduit à jouer lui-même des ressources du discontinu... ce qui revient à combattre le mal par le mal, à la faveur d'une importation dans le champ littéraire des vertus de l'homéopathie.

Comme il l'a été dit, au sein de cette structure prennent place diverses séquences où se développe une condamnation explicite de la télévision, et partant de l'hypermédiatisation caractéristique de la société contemporaine. C'est précisément l'une d'entre elles que j'ai choisi de retenir comme objet des analyses qui vont suivre⁵² : couvrant les pages 18 à 23 de l'édition de poche de *La Télévision*, elle présente l'avantage de pouvoir être aisément autonomisée car la présence de blancs typographiques contribue à assurer sa démarcation co-

⁴⁸ Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 89 sq.

⁴⁹ « A mi-chemin entre le pamphlet et la fable, tout cela est dit avec un humour constant, une écriture limpide mais appliquée au moindre détail. Chacun y retrouvera l'écho de ses propres relations avec la télévision, dans toute leur ambiguïté. » Françoise Giroud, *Le Figaro*. »

⁵⁰ Toutes ces séquences ne relèvent pas de l'argumentatif au sens strict, et ce terme ne figure donc ici que par défaut, pour désigner des passages « non-narratifs » au cours desquels la relation entre le narrateur (locuteur ?) et son narrataire (allocutaire ?) est promue au 1^{er} plan.

⁵¹ Guy SCARPETTA, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

⁵² Pour faciliter la lecture de ces analyses, le passage en question est reproduit en annexe à la fin du présent article.

textuelle — les mêmes « blocs » de texte disti
constituent donc une inc
et 22-23, avant de consi
d'examiner son rôle au se

Sous l'angle de la ti
phénomènes de fréque
genettienne du « récit i
temps, [...] j'allumais la ti
dans le récit des années
La Recherche, le narrati
plusieurs fois, une seul
occurrences du même é
Flaubert et Proust, l'exp
flou des repères temp
chronologie. De plus, c
perspective à la faveur
de l'indicatif : « [...] r
momentanée comme un
décision radicale qui alla
scène énonciative et du
dédoublément de l'instan
personnage (passé) qu'il
autorisée de son comport

Une fois décrit ce ca
la lettre du texte afin
perspective, l'un des trai
sémantique de la nég
immédiats et mauvais »,
encore », « davantage d
péjoratives des
« frénétiquement ») com
négatives et restrictive:

⁵³ Gérard GENETTE, *Figl
singulatif* », « récit ité

⁵⁴ Citons également : « E
immobile devant l'écrar

textuelle — les mêmes ressources favorisant en outre sa subdivision en trois « blocs » de texte distincts mais complémentaires. Ces choix typographiques constituent donc une incitation à étudier successivement les pages 18-19, 19-21 et 22-23, avant de considérer la séquence dans sa globalité, puis ultérieurement d'examiner son rôle au sein du système global du roman.

Sous l'angle de la temporalité narrative, plus précisément sous celui des phénomènes de *fréquence*⁵³, le 1^{er} extrait permet d'illustrer la définition genettienne du « récit itératif » : « Très souvent, ainsi, le soir, ces derniers temps, [...] j'allumais la télévision et je regardais tout ce qu'il y avait. »⁵⁴ Comme dans le récit des années de couvent d'Emma Bovary, ou dans le célèbre *incipit* de *La Recherche*, le narrateur raconte bien *en une seule fois* ce qui s'est produit *plusieurs fois*, une seule émission narrative « assumant ensemble » plusieurs occurrences du même événement — cette technique favorisant, comme chez Flaubert et Proust, l'expression du retour monotone du même. Ajoutons que le flou des repères temporels contribue ici à l'atténuation de la clarté de la chronologie. De plus, ce « micro-récit » itératif à l'imparfait est remis en perspective à la faveur d'un commentaire rétrospectif du narrateur, au présent de l'indicatif : « [...] *rétrospectivement*, je *juge* cette petite surchauffe momentanée comme un signe avant-coureur tout à fait symptomatique de la décision radicale qui allait suivre [...] » (je souligne). A fin de clarification de la scène énonciative et du système temporel du roman se donne ainsi à lire un dédoublement de l'instance narrative en un narrateur (présent) qui se dissocie du personnage (passé) qu'il a été, ce qui lui permet de produire une interprétation autorisée de son comportement, ainsi désignée à l'attention des lecteurs.

Une fois décrit ce cadre énonciatif, il devient possible de prêter attention à la lettre du texte afin de mettre au jour divers effets de sens. Dans cette perspective, l'un des traits marquants de l'extrait tient à la prégnance du champ sémantique de la négativité (« ivresse mauvaise », « m'avilir », « « plaisirs immédiats et mauvais », « élan vain », « spirale insatiable », « plus de bassesse encore », « davantage de tristesse »), lisible également dans les connotations péjoratives des adverbes (« aveuglement », « machinalement », « frénétiquement ») comme dans la prolifération des formules et constructions négatives et restrictives (« sans réfléchir », « je ne choisisais pas », « je ne

⁵³ Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 145 *sq.* Les distinctions entre « récit singulatif », « récit itératif » et « récit répétitif » proviennent de cet ouvrage.

⁵⁴ Citons également : « En attendant, je demeurais tous les soirs pendant des heures immobile devant l'écran [...] ».

m'étais pas rendu compte», « immobile », « adressées à personne en particulier », « n'étant qu'une des mailles », « sans pouvoir réagir », « je ne pouvais ». Compte tenu du référent de ce discours (la télévision), on peut donc signaler une tendance marquée à l'hyperbole, qui culmine, via le détournement d'un stéréotype formulaire (« s'abattre sur le monde »), lors de l'assimilation implicite du flux télévisuel à la peste. Une banale activité de glose permet de dégager les motivations de cette condamnation sans appel : la dépréciation de la télévision vise l'impersonnalité de ce médium, le trop-plein, la discontinuité et la vanité des informations qu'il véhicule, ainsi que la passivité à laquelle il condamne le spectateur — toutes caractéristiques qui sont fréquemment imputées à l'hypermédiatisation postmoderne. Sur le plan rhétorique, on signalera en outre une nette dominante de la *fonction émotive*, la dimension intensément affective du propos induisant un jeu avec la sensibilité des lecteurs.

Dans une perspective pédagogique, un tel extrait offre donc la possibilité d'élaborer des applications variées, portant par exemple sur l'initiation à la temporalité narrative (distinction du singulatif, du répétitif et de l'itératif), aux particularités de la voix (dissociation du narrateur et du personnage en relation homodiégétique), mais aussi à la valeur sémantique du lexique et de la syntaxe sur le double plan dénotatif / connotatif. Voici, en outre, quelques exemples de consignes envisageables :

- 1°) *Dans cet extrait, relevez tous les termes et toutes les tournures qui vous semblent explicitement ou implicitement négatifs (ou péjoratifs).*
- 2°) *En jouant de ces ressources, le narrateur s'adresse-t-il plutôt à l'intelligence ou à la sensibilité des lecteurs ? (argumentez).*
- 3°) *En regardant la télévision, avez-vous déjà éprouvé des impressions semblables ?*
- 4°) *Activité rédactionnelle complémentaire (sur un sujet à déterminer par l'enseignant) : Rédigez un texte narratif où domine clairement le pôle positif (ou le pôle négatif).*

Le triple objectif de tels exercices serait d'aider les élèves à comprendre comment un texte fictionnel produit des valeurs, en quoi celles-ci sont articulées à diverses valeurs contextuelles (ou mondaines), enfin dans quelle mesure l'axiologie littéraire est façonnée par une relation d'interlocution spécifique (auteur-lecteurs). Cette ambition pédagogique sous-tendra également l'étude des extraits suivants.

Après un nouveau blanc typographique, la séquence qui va des pages 19 à 21 consiste essentiellement, à l'issue d'une brève mais très spectaculaire surenchère dans l'expression de la négativité, en une longue énumération destinée à illustrer et ainsi motiver cette condamnation. Il s'agit d'un excellent

exemple pour qui souhaite pas des entités séparées légitime de parler de l'économie d'une évaluation seuls à exprimer la mon du flux télévisuel. Pour les plus remarquables du roman) de la phrase, qui une seule pause forte. C images télévisuelles : l'établissement d'une tr Ensuite, de ce phénomène phrase interminable est complément d'objet », e cette récurrence impos d'indifférenciation (tour qualifier de « zapping discontinuité (obtenue nombreuses occurrences alliance où se donne à li fédérateur ou de proje que, dans cet extrait, singulatif : dans une pe être diffusées plusieurs singuliers sont noyés d nivellement par le bas narrateur entend dénon

On notera cependant sauteur à ski), soustrait lecteurs par l'emploi « magnifique ». Pour com prêter attention au « immuable ». L'« image exemple, qui favorise relation de contraste axiologique, le flux inin au lieu que ce qui per

isées à personne en
 uvoir réagir», « je ne
 élévision), on peut donc
 re, via le détournement
), lors de l'assimilation
 ité de glose permet de
 el : la dépréciation de la
 in, la discontinuité et la
 té à laquelle il condamne
 équemment imputées à
 e, on signalera en outre
 n intensément affective
 s.

offre donc la possibilité
 ple sur l'initiation à la
 itif et de l'itératif), aux
 u personnage en relation
 lexicque et de la syntaxe
 e, quelques exemples de

tournures qui vous semblent

plutôt à l'intelligence ou à la

pressions semblables ?

*sujet à déterminer par
 rement le pôle positif (ou le*

les élèves à comprendre
 i celles-ci sont articulées
 fin dans quelle mesure
 l'interlocution spécifique
 tra également l'étude des

qui va des pages 19 à 21
 mais très spectaculaire
 une longue énumération
 n. Il s'agit d'un excellent

exemple pour qui souhaite démontrer que « fond » et « forme » ne constituent pas des entités séparées, mais que la forme fait sens et qu'il peut donc être légitime de parler de *sens formel*. Ici, le narrateur est à même de faire l'économie d'une évaluation explicite, car les choix d'écriture suffisent à eux seuls à exprimer la monotonie, la vitesse excessive, la discontinuité et la vanité du flux télévisuel. Pour le démontrer, il n'est que de recenser les traits formels les plus remarquables du passage : soit tout d'abord la longueur inusuelle (dans ce roman) de la phrase, qui dans l'édition de poche se déploie durant 2 pages $\frac{1}{2}$ sans une seule pause forte. Ce flux ininterrompu submerge ainsi le lecteur *comme* les images télévisuelles submergent le téléspectateur, ce qui relève de l'établissement d'une très forte relation mimétique entre le *dire* et le *dit*. Ensuite, de ce phénomène participe également la répétition formulaire : cette phrase interminable est scandée par le retour obsédant de la formule « c'était + complément d'objet », entre virgules. Ajoutée à la valeur itérative de l'imparfait, cette récurrence impose au lecteur une expérience du ressassement, sur fond d'indifférenciation (tout se vaut). Cette technique d'écriture, que l'on pourrait qualifier de « *zapping* textuel », pousse le mimétisme jusqu'à associer discontinuité (obtenue par juxtaposition) et retour du même (rendu par les nombreuses occurrences de « c'était la publicité », « c'était les jeux télévisés »), alliance où se donne à lire l'absence d'organisation d'ensemble, de thème central fédérateur ou de projet sous-jacent. Pour plus de précision, il faudrait ajouter que, dans cet extrait, se manifeste une forme de tension entre itératif et singulatif : dans une perspective réaliste, toutes les images évoquées n'ont pu être diffusées plusieurs soirs d'affilée à la télévision. Mais ces « événements » singuliers sont noyés dans le flot des autres images à la faveur d'une sorte de nivellement par le bas, qui illustre bien le principe d'indifférenciation que le narrateur entend dénoncer comme composante intrinsèque du flux télévisuel.

On notera cependant la présence d'une exception isolée (l'évocation d'un sauteur à ski), soustraite à ce magma indifférencié et désignée à l'attention des lecteurs par l'emploi de l'unique expression laudative du passage : « c'était magnifique ». Pour comprendre les raisons de cette valorisation, il suffit de prêter attention aux adjectifs qualificatifs employés : « immobile », « immuable ». L'« image » du sauteur à ski est ainsi dotée d'une valeur de contre-exemple, qui favorise un affinement de l'axiologie du roman en instituant une relation de contraste entre valeurs négatives et positives. Dans ce système axiologique, le flux ininterrompu et indifférencié est affecté du signe « moins », au lieu que ce qui permet de s'y soustraire (l'immobilité et la singularité) est

affecté du signe « plus » — hiérarchie que de nombreux autres extraits du roman viendraient confirmer.

La fin du passage confirme sur le mode implicite l'optimale adéquation du « fond » et de la « forme », puisque l'énumération prend fin lorsque le personnage éteint la télévision - le représenté et sa représentation apparaissant ainsi indissociables. Il importe d'insister sur l'efficacité pragmatique de cette assimilation : en termes d'effets, la longueur de la phrase, les répétitions incessantes, le pêle-mêle incohérent plongent le lecteur dans un état d'hébétéude similaire à celui que peut provoquer un *zapping* télévisuel frénétique et prolongé. Cette infraction délibérée aux normes de lisibilité et aux habitudes de lecture antérieurement instituées par le texte peut favoriser une persuasion par induction, puisque sur la base des sensations qu'il éprouve à l'issue de sa lecture de l'extrait, le lecteur est vivement incité à mesurer « par lui-même » la justesse de la critique précédemment développée par le narrateur sur le mode explicite (1^{er} extrait), ce qui autorise une confirmation indirecte du bien-fondé de l'axiologie mise en place dans le roman.

Comme précédemment, on peut suggérer quelques consignes susceptibles d'orienter l'étude de ce passage en classe :

- 1°) *Comment est construite cette longue phrase ? Repérez toutes les répétitions, aussi bien sur le plan du « fond » que sur celui de la « forme »⁵⁵.*
- 2°) *Quelle sensation retirez-vous de la lecture de cette phrase ? Décrivez-la précisément, en relevant les éléments du texte qui d'après vous la provoquent.*
- 3°) *Peut-on rapprocher cette sensation de celle que ressent un téléspectateur lorsqu'il « zappe » devant son écran ?*
- 4°) *Au vu de ce passage, quel est d'après vous le jugement que le narrateur porte sur la télévision ?⁵⁶ (développez en argumentant).*

Par-delà un nouveau blanc typographique, des pages 22 à 23 se déploie le 3^e volet de cette démonstration tripartite : après la critique d'humeur, après la démonstration par l'exemple, vient le temps de l'argumentation logique. Sur le plan des temps verbaux, on notera le retour du présent gnomique. De plus, la 1^{re} personne du singulier, qui n'avait fait sa réapparition qu'à la toute dernière ligne de l'extrait précédent⁵⁷ — car sa présence antérieure aurait risqué de faire

⁵⁵ L'un des objectifs de l'exercice serait d'inciter à une réflexion sur la pertinence de la frontière parfois établie entre ces deux notions.

⁵⁶ Cette question n'a bien sûr d'intérêt que si le passage est proposé à l'étude de façon isolée.

⁵⁷ « C'était fini, j'avais éteint le téléviseur et je ne bougeais plus dans le canapé. »

obstacle entre le texte inclusif. Le choix de « autres », constitue une renforcée par les ress narrateur sont ainsi a base d'une expérience pédagogique, la mise au des pronoms personnels activité d'interprétation

Mais le trait form concerne l'organisation montrer que ce passage suffit de procéder à un « à peine [...] que », « s Cette initiale étape de plus classiques sur les l concession, d'opposition liens entre les idées sc sans partage de la fonction du lecteur.

En outre, pour c argumentative, il convi En effet, en évoquant esprit et le voue en dé un commentaire rétros tout juste de vivre, si de la pertinence de l'ar ne doit pas conduire à que sont regarder la temporel est foncièrei comme tel imposé au remonter le cours ; au nous submerger peut é la page, auquel seule l' est dès lors offert à qui représente pour investissement intelle dénie au médium télév

obstacle entre le texte et les sensations du lecteur — cède la place à un « nous » inclusif. Le choix de ce pronom, qui peut être décomposé en « je » + les autres », constitue une façon d'impliquer les lecteurs dans le texte ; cooptation renforcée par les ressources de la présupposition, puisque les jugements du narrateur sont ainsi *a priori* désignés comme partagés par les lecteurs sur la base d'une expérience extratextuelle commune. Dans une perspective pédagogique, la mise au jour de ces phénomènes impliquerait donc une analyse des pronoms personnels et des pronoms et adjectifs possessifs, prolongée en une activité d'interprétation attentive aux implications de tels choix d'écriture.

Mais le trait formel le plus remarquable est ici d'ordre rhétorique, et concerne l'organisation du discours, qui épouse le modèle de l'*hypotaxe*. Pour montrer que ce passage peut légitimement être qualifié de *texte argumentatif*, il suffit de procéder à un relevé des connecteurs logiques (« en effet », « Mais », « à peine [...] que », « si bien que », « plutôt que », « au lieu de », « ainsi », etc.). Cette initiale étape de repérage peut ultérieurement donner lieu à un travail des plus classiques sur les liens logiques de cause, de conséquence, de consécution, de concession, d'opposition, etc. A terme, l'objectif serait de démontrer que les liens entre les idées sont ici rigoureusement soulignés, de sorte que le triomphe sans partage de la fonction idéologique induit cette fois un appel à la cérébralité du lecteur.

En outre, pour cerner au plus près l'efficacité de cette stratégie argumentative, il convient d'insister sur la portée rétroactive de ce 3^e extrait. En effet, en évoquant la façon dont le flux télévisuel stimule vainement notre esprit et le voue en définitive à la passivité, le narrateur nous offre par surcroît un commentaire rétrospectif portant sur l'expérience de lecture que nous venons tout juste de vivre, si bien que nous sommes ainsi davantage à même de convenir de la pertinence de l'argumentation développée. Cependant, ce mimétisme partiel ne doit pas conduire à occulter une différence radicale entre les deux activités que sont regarder la télévision et lire un roman : leur rapport à l'écoulement temporel est foncièrement différent. Le rythme du flux télévisuel est exogène, comme tel imposé au téléspectateur, qui en outre n'a pas la possibilité d'en remonter le cours ; au lieu que même le « flux textuel » (pp. 19-21) qui vient de nous submerger peut être immobilisé et inversé. Inscrit sur l'espace statique de la page, auquel seule l'activité de réception confère une dimension dynamique, il est dès lors offert à la lecture, à la relecture, à l'analyse, à l'interprétation, ce qui représente pour le lecteur la condition de possibilité d'un authentique investissement intellectuel et affectif — richesse que précisément le narrateur dénie au médium télévisuel. S'il importe de signaler cette opposition, c'est que ce

rapport dichotomique à la temporalité est au fondement de l'axiologie de *La Télévision*, sur son double versant positif et négatif.

Comme les deux précédents, ce 3^e extrait peut donner lieu à diverses applications pédagogiques. Voici quelles pourraient être les consignes de l'une d'entre elles :

- 1°) *Mettez en évidence le système argumentatif de cet extrait. Étudiez : les idées principales, les idées secondaires, les arguments, les exemples, les enchaînements logiques.*
- 2°) *Dégagez la thèse défendue dans cet extrait.*
- 3°) *En fonction de vos convictions personnelles, et en développant votre propre argumentation, prenez position pour ou contre cette thèse.*

Si l'on souhaitait esquisser un bilan de l'étude de cette séquence considérée dans sa globalité (pp. 18 à 23), on pourrait affirmer, au risque d'inévitables redites, que dès le début du roman le système des valeurs semble clairement précisé, du moins sur son versant *négatif*. La télévision est dévalorisée pour les causes suivantes : sa propension au trop-plein informatif, son impersonnalité, sa vanité, sa vitesse excessive, sa discontinuité ; autant de caractéristiques extensives à l'hypermédiatisation de la société postmoderne. Mais ce qu'il importe surtout d'établir ici, c'est que pour convaincre le lecteur de la justesse de cette critique, c'est-à-dire pour le gagner aux valeurs qu'il défend, le narrateur use de ressources variées : appel à l'affectivité du lecteur (1^{er} extrait, où domine la fonction émotive), jeu sur ses sensations (2^e extrait, où l'élaboration d'un équivalent textuel du *zapping* est mis au service d'une démonstration par l'exemple), sollicitation de ses facultés rationnelles (3^e extrait, où le commentaire rétroactif privilégie hypotaxe et fonction idéologique). Si la séquence possède une remarquable efficacité pragmatique, elle le doit à la mise en œuvre successive, sous forme de réseau, de ces trois types de ressources aux effets convergents.

Le long passage qui vient d'être étudié ne constitue qu'un exemple parmi d'autres de construction axiologique. Pour donner une idée plus juste et plus précise du système de valeurs édifié dans *La Télévision*, il conviendrait de confronter cet extrait à d'autres séquences similaires, dont le repérage pourrait être confié aux élèves⁵⁸. A partir de ce relevé, ils devraient ensuite esquisser un portrait « idéologique » du narrateur-personnage, construit sur l'interprétation des dégoûts qu'il exprime. Mais un tel portrait ne pourrait prétendre à quelque

⁵⁸ De tels exemples se trouvent notamment aux pages 12-14, 45-47, 93-95, 102-105, 130-132, 204-205 de l'édition de poche de *La Télévision*.

pertinence qu'à la con- versant positif de l'axi- l'instance narrative. E *réquisitoire* dirigé coi conçue comme variante contre l'uniformisation d'un *plaidoyer* pour div temps et d'espace, je positive de l'axiologie d'œuvres d'art, la réfl valeurs du roman sembl dévalorisation de la t valorisation de tout c paresse, la lenteur, et l'échec » peut dès lors aux exigences producti

Cependant, il serai roman de protestation comme il l'a déjà été s actuellement dominant voire contingente, p métaphysique. D'autre roman est loin d'être e ses nombreuses diatribe particulier en ces deux et l'*explicit*, le narrati de regarder la télévis contradiction. Cette caractérisation de ce complique pas moins la superstructure idéolog l'axiologie explicite de prémunir contre le ris tenu des tendances possible aujourd'hui d

⁵⁹ Cette part positive : 74-75, 126-127 ou 2:

la pertinence qu'à la condition de reposer également sur la prise en compte du versant positif de l'axiologie de *La Télévision*, lisible dans les goûts exprimés par l'instance narrative. En effet, dans le roman de Jean-Philippe Toussaint, le *réquisitoire* dirigé contre la télévision, mais aussi bien contre l'informatique conçue comme variante remise au goût du jour de la « Fée Electricité » ou encore contre l'uniformisation de nos goûts et de nos comportements, est inséparable d'un *plaidoyer* pour diverses valeurs présentées comme antagonistes⁵⁹. Fauté de temps et d'espace, je ne peux le montrer de façon détaillée, mais cette part positive de l'axiologie recouvre diverses activités comme la contemplation d'œuvres d'art, la réflexion, la méditation, l'écriture, le jeu, etc. Le système de valeurs du roman semble donc revêtir une dimension manichéenne, puisque à la dévalorisation de la télévision comme emblème de l'air du temps s'oppose la valorisation de tout ce qui s'en démarque ou y fait résistance : l'oisiveté, la paresse, la lenteur, etc. Sur le plan symbolique, l'affirmation d'une « morale de l'échec » peut dès lors être interprétée comme une fin de non-recevoir opposée aux exigences productivistes du néolibéralisme postmoderne.

Cependant, il serait tout à fait exagéré de ne lire dans *La Télévision* qu'un roman de protestation ou de contestation sociologique et politique. D'une part, comme il l'a déjà été signalé, parce que la remise en cause de certaines valeurs actuellement dominantes dans l'extra-texte socioculturel n'est que seconde, voire contingente, puisqu'elle résulte de la priorité accordée au souci métaphysique. D'autre part, et de façon plus décisive, parce que l'axiologie du roman est loin d'être exempte d'ambiguïtés. En effet, en dépit de la virulence de ses nombreuses diatribes anti-télévisuelles, d'un bout à l'autre du roman, et en particulier en ces deux lieux textuels éminemment stratégiques que sont l'*incipit* et l'*explicit*, le narrateur-personnage, saisissant le moindre prétexte, ne cesse de regarder la télévision, de sorte que ses discours et ses actes entrent en contradiction. Cette inconséquence participe certes, non sans ironie, de la caractérisation de cette instance profondément velléitaire, mais elle n'en complique pas moins la détection de la « valeur des valeurs », c'est-à-dire de la superstructure idéologique du roman. Dans cet ironique parasitage structurel de l'axiologie explicite de *La Télévision*, on peut lire l'indice d'une volonté de se prémunir contre le risque de dérives dogmatiques : dans la mesure où, compte tenu des tendances relativistes de l'*épistémè* contemporaine, il n'est plus possible aujourd'hui de tenir un discours résolument monologique, la relation

⁵⁹ Cette part positive de l'axiologie est par exemple clairement représentée aux pages 74-75, 126-127 ou 212 du roman.

contradictoire introduite entre les discours et les actes du narrateur-personnage permet, sans pour autant saper le système de valeurs mis en place, de ménager une place à l'ambiguïté comme gage de l'ouverture du sens. En quoi le roman de Jean-Philippe Toussaint, s'il constitue une réfutation en acte d'une certaine lecture régressive et réactionnaire du postmodernisme, ne s'en inscrit pas moins dans un contexte postmoderne marqué par l'effondrement des méta-récits de légitimation et la fragilisation des certitudes anciennes.

Que l'on s'intéresse de façon privilégiée à l'écriture ou à la lecture, textualisation et contextualisation révèlent ainsi leur solidarité; d'où le développement d'une relation plurivoque que l'enseignant soucieux d'éveiller l'esprit de ses élèves à la richesse de la littérature, comme à ses multiples enjeux aussi bien immanents que transcendants, aurait tout à gagner à placer au cœur de ses réflexions sur sa pratique pédagogique.

Frank WAGNER

Annexe

Texte-support pour l'analyse textuelle : *La Télévision*, Paris, Editions de Minuit, 1997/2002, collection « Minuit Double », pp. 18 à 23.

Pages 18 à 19

Très souvent, ainsi, le soir, ces derniers temps, comme pris d'une ivresse mauvaise, j'allumais la télévision et je regardais tout ce qu'il y avait sans réfléchir, je ne choisissais pas de programme particulier, je regardais le tout-venant, le mouvement, le scintillement, la variété. Je ne m'étais pas rendu compte de la dérive qu'était en train de subir mon comportement à ce moment-là, mais, rétrospectivement, je juge cette petite surchauffe momentanée comme un signe avant-coureur tout à fait symptomatique de la décision radicale qui allait suivre, comme s'il fallait passer nécessairement par une telle phase de consommation excessive pour réussir par la suite son sevrage. 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 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'abattait quotidiennement sur le monde. Sans pouvoir réagir, j'avais conscience d'être en train de m'avilir en continuant à rester ainsi devant l'écran, la télécommande à la main que je ne pouvais lâcher, à changer de chaîne machinalement, frénétiquement, dans une recherche de plaisirs immédiats et mauvais, entraîné dans cet élan vain, cette spirale insatiable, à la recherche de plus de bassesse encore, davantage de tristesse.

Pages 19 à 21

Partout c'était les mêmes explications, brutes, incompréhensibles et joviales, syncopées, équilibrées, c'était des chaînes de documentaires, c'était des séquences d'extraits, c'était de la télévision à rythme, c'était des hommes de cirque, c'était des acrobates, c'était de la stupéfaction incrédule, des direct, des lèvres qui tremblaient, c'était la guerre mondiale, c'était une guerre mondiale qui marchait lentement sur la terre, c'était des tas d'ossements, c'était des chaînes de trente-deux chaînes, c'était de la violence et des coups de poing, c'était un animateur avec ses fiches, c'était la tête levée dans le studio, c'était la publicité, c'était des variétés, c'était le studio, l'athlète ramait et le joueur de d'une table ronde, il y avait la prise de vue et le son n'était pas fait à la va-vite, l'image traversait les personnes qui couraient dans le studio, c'était une dame qui était en train de trottoir dans son manteau, elle avait été touchée à la cuisinière, cris d'horreur parce qu'elle avait mal, elle appelait au secours pour l'aider et la soulevait, c'était des images d'archives, c'était des chaînes qui serpentaient lentement, c'était un concert de hard-rock, c'était un flash spécial d'information, c'était l'impulsion et se lançait sur le monde en se figeant, figé et courbé en avant, il éteint le téléviseur et je r

Frank Wagner

Pages 19 à 21

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, des extraits, c'était des extraits, c'était de la chansonnette, c'était vivant, le public battait des mains en rythme, c'était des hommes politiques autour d'une table, c'était un débat, c'était du cirque, c'était des acrobaties, c'était un jeu télévisé, c'était le bonheur, des rires de stupéfaction incrédule, des embrassades et des larmes, c'était le gain d'une voiture en direct, des lèvres qui tremblaient d'émotion, c'était des documentaires, c'était la deuxième guerre mondiale, c'était une marche funèbre, c'était des colonnes de prisonniers allemands qui marchaient lentement sur le bord de la route, c'était la libération des camps de la mort, c'était des tas d'ossements sur la terre, c'était dans toutes les langues, il y avait plus de trente-deux chaînes, c'était en allemand, c'était surtout en allemand, c'était partout de la violence et des coups de feu, c'était des cadavres étendus dans les rues, c'était des informations, c'était des inondations, c'était du football, c'était des jeux télévisés, c'était un animateur avec ses fiches, c'était un compteur qui tournait que tout le monde regardait la tête levée dans le studio, le neuf, c'était le neuf, c'était des applaudissements, c'était la publicité, c'était des variétés, c'était des débats, c'était des animaux, c'était de l'aviron en studio, l'athlète ramait et les animateurs le regardaient faire d'un air soucieux assis autour d'une table ronde, il y avait un chronomètre en surimpression, c'était des images de guerre, la prise de vue et le son manquaient singulièrement d'assise, tout cela semblait avoir été fait à la va-vite, l'image tremblait, le caméraman devait courir lui aussi, c'était quelques personnes qui couraient dans une rue et on leur tirait dessus, c'était une dame qui tombait, c'était une dame qui était touchée, une dame d'une cinquantaine d'années allongée sur le trottoir dans son manteau gris un peu passé légèrement entrouvert et le bas déchiré, elle avait été touchée à la cuisse et elle criait, elle criait simplement, elle poussait de simples cris d'horreur parce que sa cuisse était ouverte, c'était les cris de cette dame qui avait mal, elle appelait au secours, ce n'était pas de la fiction, deux ou trois hommes revenaient pour l'aider et la soulevaient sur le bord du trottoir, on continuait à tirer, c'était des images d'archives, c'était des informations, c'était la publicité, c'était des voitures neuves qui serpentaient lentement au flanc de routes idylliques au coucher du soleil, c'était un concert de hard-rock, c'était des séries télévisées, c'était de la musique classique, c'était un flash spécial d'informations, c'était du saut à ski, le skieur accroupi qui donnait l'impulsion et se lançait sur le tremplin, il se laissait glisser lentement sur la piste d'envol et quittait le monde en se figeant dans les airs, il volait, il volait, c'était magnifique, ce corps figé et courbé en avant, immobile et immuable dans les airs. C'était fini. C'était fini, j'avais éteint le téléviseur et je ne bougeais plus dans le canapé.

Frank WAGNER

tion, Paris, Editions de
p. 18 à 23.

ris d'une ivresse mauvaise,
réfléchir, je ne choisissais
nouvement, le scintillement,
tait en train de subir mon
ge cette petite surchauffe
ptomatique de la décision
ent par une telle phase de
En attendant, je demeurais
s yeux fixes dans la lueur
flux d'images qui éclairaient
même temps et adressées à
l'étant qu'une des mailles du
monde. Sans pouvoir réagir,
ster ainsi devant l'écran, la
de chaîne machinalement,
mauvais, entraîné dans cet
sresse encore, davantage de

Pages 22 à 23

Une des principales caractéristiques de la télévision quand elle est allumée est de nous tenir continûment en éveil de façon artificielle. Elle émet en effet en permanence des signaux en direction de notre esprit, des petites stimulations de toutes sortes, visuelles et sonores, qui éveillent notre attention et maintiennent notre esprit aux aguets. Mais, 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, à de nouveaux signaux tout aussi stridents que les précédents, 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 proposées. Ainsi notre esprit, comme anesthésié d'être aussi peu stimulé en même temps qu'autant sollicité, demeure-t-il essentiellement passif en face de la télévision. De plus en plus indifférent aux images qu'il reçoit, il finit d'ailleurs par ne plus réagir du tout lorsque de nouveaux signaux lui sont proposés, et, quand bien même réagirait-il encore, il se laisserait de nouveau abuser par la télévision, car, non seulement la télévision est fluide, qui ne laisse pas à la réflexion le temps de s'épanouir du fait de sa permanente fuite en avant, mais elle est également étanche, en cela qu'elle interdit tout échange de richesse entre notre esprit et ses matières.

De qu
de maltrait

A défaut d'une lect

En classe de français « lecture bien faite » si implique, en effet, la si mieux dire, de l'intentic texte, par le lecteur correspondre suffisamment valeur que ce même lect ni a fortiori leurs élève chaque texte conform généralisation des prat corpus des écrits ayan initiale des maîtres à l' du secondaire. Il n' y a programmes tiennent ce celles des spécialistes l'enseignement obligatoi

¹ Le terme « intention » particulièrement, pot cognitive du scripteu opération elle-même l'occurrence) pour at certains spécialistes « operis. Je ne contest ne doivent pas être l'intention d'un texte.

² L'intentionnalité d'un texte est sa vertu di d'un monde possible, c

Université du Québec à Rimouski
Bibliothèque
Service du prêt entre bibliothèques
300 allée des Ursulines
Rimouski, Qc
G5L 3A1
Tél: (418) 723-1986, poste 1437

Avis de droit d'auteur

Cette reproduction ne doit servir qu'à des fins d'étude privée ou de recherche. Tout usage à d'autres fins peut exiger l'autorisation du titulaire des droits.

Cette copie numérique ne peut être utilisée que pour la production d'une copie papier pour le demandeur et doit être détruite après l'impression.

Copyright Notice

This copy is to be used solely for the purpose for research or private study. Any other use may require the authorization of the copyright owner.

This digital copy may only be used to produce a paper copy for the individual who requested it and should be deleted after a single copy has been printed.