

Petite terminologie¹

Allégorie: Suite d'éléments descriptif ou narratifs dont chacun correspond aux divers détails de l'idée qu'ils prétendent exprimer. La signification de l'allégorie est explicite et immédiatement accessible; cela suppose un lecteur qui dispose du savoir qui lui permet de lire ces correspondances. (Voir *symbole*?)

Altérité: 1. En s'instituant par la *poïesis* et par l'*autopoïesis* (voir ces termes), l'œuvre institue ses *environnements informationnel et formel* (voir ces termes), ainsi que tout ce que ces environnements portent de discours, de symboles, de représentations, de références, comme ce qui lui est autre (*poïesis*), et figure en elle-même cette institution (*autopoïesis*). 2. Par cette institution de ce qui lui est autre, elle confirme qu'elle est *présentation* (voir ce terme) et ouvre à la possibilité, selon sa propre lettre, de l'indication de cet autre. 3. L'indication de cet autre est figurée dans l'œuvre par la présentation de données informationnelles et cognitives hétérogènes; elle fait de l'œuvre une métareprésentation (voir ce terme), en même temps qu'elle ouvre la possibilité du *questionnement* (voir ce terme) de cet autre, et de la présomption *as. pertinence* (voir ce terme).

Aporie: 1. Incertitude ou impasse logique. 2. Le terme est utilisé, dans la critique contemporaine, particulièrement dans la déconstruction, pour caractériser le discours et l'œuvre littéraire comme cela qui ne peut rendre compte ni de soi-même ni de ses objets parce que le langage est, en lui-même, inconséquent. 3. Le terme est utilisé, dans les travaux de Jean Bessière, pour désigner le fait que l'œuvre, *présentation* (voir ce terme), ne puisse rendre compte de son rapport à

1 Ces définitions de termes qui apparaissent dans nos ouvrages, ont été demandées par W. Krynski, et rédigées à partir d'une liste qu'il a fournie. Ces définitions, qui sont donc celles de termes "souvent usuels en théorie et en critique littéraires, entendent être congruentes avec les propositions de nos ouvrages. Les indications des noms d'auteurs renvoient à la bibliographie qui suit ce lexique.

ses environnements informationnel et formel, ni de sa *poïesis* et de son *autopoïesis* (voir ces termes). Une telle aporie est le moyen du questionnement et est indissociable du *paradoxe rhétorique* (voir ce terme).

Autobiographie: 1. Biographie de l'auteur faite par lui-même. 2. L'autobiographie littéraire est l'autobiographie d'écrivain, c'est-à-dire une autobiographie qui peut être placée sous le signe de la *présentation* (voir ce terme) par rapprochement ou comparaison avec les autres œuvres de cet écrivain. 3. L'autobiographie (littéraire) est une *poïesis* (voir ce terme), qui a pour objet, pour environnement informationnel, la vie de l'auteur — cela fait un premier jeu réflexif —, et une *autopoïesis* (voir ce terme) — cela fait un second jeu réflexif: l'autobiographie reprend des données informatives propres à l'auteur et les présente selon ses propres termes, ses propres développements. Elle indétermine, comme le fait toute œuvre, à quelque degré, ses propres conditions — ce qui est paradoxal: l'auteur écrit sa propre vie. 4. Cela amène à réinterpréter ce qui a été défini comme le pacte autobiographique: le choix de dire la vérité au lecteur n'implique donc pas l'absence de jeu d'indétermination de l'œuvre par rapport à son propre contexte, la vie de l'auteur, mais suppose que l'autobiographie figure, par cette exigence de vérité, l'*ethos* de l'auteur et celui de tout lecteur. Le pacte autobiographique est le moyen d'une désubjectivation (voir ce terme) et au *paradoxe rhétorique* (voir ce terme). (Voir *autofiction*!)

Auto-contexte : 1. Par la *poïesis* et par l'*autopoïesis* (voir ces termes), l'œuvre fait des données des *environnements informationnel et formel* (voir ces termes), qu'elle reprend et qu'elle compose, son propre contexte — son *autocontexte*. 2. Par ses paradoxes constitutifs, attachés aux grands genres littéraires, l'œuvre fait de données hétérogènes — *récit* passé et présent, théâtre: présentation d'événements et d'actions qui sont passés ou présents, *poésie lyrique*: discours privé et figuration de l'espace public — un seul contexte, son propre contexte — un *auto-contexte*.

Autofiction 1. Œuvre dont l'auteur développe une fiction à propos de lui-même. 2. Quels que soient les éléments de la fiction même, l'auto fiction est *poïesis* (voir ce terme) — elle a pour *environnement informationnel* (voir ce terme) les données relatives à l'auteur même et les diverses données de cet environnement que reprend la fiction de l'autofiction —, et *autopoïesis* (voir ce terme) — elle refigure ces deux types de données de telle manière que les données relatives à l'auteur ne paraissent appartenir qu'au système de l'œuvre. 3. Elle dispose explicitement

l'ethos de l'auteur selon sa possibilisation, elle-même congruente avec *l'ethos* impliqué par les données fictionnelles et par les reprises des données de l'environnement informationnel qu'elles portent. (Voir *autobiographie*, *désobjectivation*.)

Autonomie: L'œuvre est autonome parce qu'elle est élaborée librement — éléments informationnels et formels, règles poétiques, librement choisis — ; parce qu'elle est un jeu réflexif sur ces choix; parce qu'elle est ainsi *présentation* (voir ce terme) et *décontextualisation* (voir ce terme). (Voir *hétéronomie*)

Autopoïesis: 1. La refiguration, par l'œuvre, des opérations de *marquage* (voir ce terme), qui la constituent et qui concernent aussi bien les données informationnelles que les données formelles. 2. L'élaboration et le développement de l'œuvre suivant cette refiguration. 3. Le jeu d'auto-réflexivité suivant cette refiguration. 4. *L'autopoïesis* indique la limite que fait l'œuvre par rapport à ses *environnements informationnel et formel* (voir ces termes), et exclut que l'œuvre puisse rendre compte d'elle-même.

Communicabilité: L'œuvre a été caractérisée suivant le schéma communicationnel. Il faut comprendre qu'elle est l'objet de la communication — elle est un message — en même temps qu'elle expose une *mimesis* de la communication — l'exemple achevé de cette *mimesis* est le récit. C'est l'usage de ce schéma qui entraîne qu'on puisse dire, par une manière d'antiphrase, les paradoxes de l'œuvre sans destinataire — affaiblissement ou récusation de la notion d'auteur — et de l'œuvre sans destinataire — thèse de l'œuvre non adressée. Ces paradoxes, utiles parce qu'ils obligent à mettre en question l'utilisation du schéma communicationnel, ne permettent pas de rendre compte du fait que l'œuvre ait pour condition de contredire la communication standard — celle-ci va selon une détermination commune et une implication réciproque du destinataire et du destinataire. *Détermination commune*: la reconnaissance du contexte de communication et de l'objet de l'information fait cette détermination. *Implication réciproque*: je — destinataire — ne m'autorise pas à être déterminé par vous — destinataire — si vous ne vous autorisez pas à être déterminé par moi. S'agissant de la littérature, ce double jeu de la détermination et de l'implication est littéralement une impossibilité en termes temporels et historiques. L'œuvre ne peut donc rendre effectives ni la détermination commune du destinataire et du destinataire, ni leur implication réciproque. Qu'elle contredise ainsi la communication standard ne doit pour autant faire

ignorer qu'elle est un calcul sur ses propres conditions — elle a un auteur, elle attend un lecteur, elle est une *mimesis* de la communication. L'œuvre est *communicabilité* en ce qu'elle figure la détermination commune et l'identification réciproque, qu'elle ne peut rendre effectives, par les dispositifs énonciatifs des divers genres littéraires et en indiquant l'implication commune de l'auteur et du lecteur par la possibilité du dépassement de sa propre *tautologie* (voir ce terme). (Voir *communication et pensée de la communication*^)

Communication: On distingue la communication standard de la communication qu'engage l'œuvre littéraire, sans rapporter cette distinction au jeu de communication et de non-communication, identifiable dans la définition usuelle de la fonction poétique. 1. De manière typique et typologique, l'œuvre présente une situation d'information et de communication — *récit littéraire*: transmettre un fait du passé, *théâtre*: donner une évocation actuelle d'événements et d'actions, *poésie lyrique*: transmettre le fait de l'expression — et expose une information, précisément cette situation et ces données, pour elle-même. L'œuvre exclut que l'information qu'elle constitue soit soumise à la possibilité de l'affirmation et de la négation que porte la communication standard. Il y a là la confirmation de la *présentation* (voir ce terme) que constitue l'œuvre et la raison de la dissociation de *dénonciation* (voir ce terme) et de l'information. 2. Parce que la communication standard est la recherche d'un accord selon des agents et selon un contexte, elle a pour conditions le constat des différences des acteurs de la communication et des différentes caractérisations que ces acteurs prêtent à l'objet de l'information; elle est selon la possibilité du désaccord ; elle est indissociable d'une visée universalisante — cette visée est la condition de la recherche de l'accord. C'est dire que la communication standard est toujours, explicitement ou implicitement, dilemmatique, que la sélection de son objet, de ses moyens, de ses agents, se comprend toujours par rapport aux objets, aux moyens, aux agents qui n'ont pas été sélectionnés — autrement dit selon un jeu constitutif de la différence. Cette communication fait système parce qu'elle est le constant passage des différences des locuteurs, sa constante reprise selon ces différences et selon sa différence par rapport aux données qu'elle n'a pas sélectionnées. Cette communication est ainsi la question de la différence des locuteurs et de son information alors que son objet est assignable.

A l'inverse, parce que l'œuvre exclut que l'information qu'elle constitue soit soumise à la possibilité de l'affirmation et de la négation que porte le jeu de la communication standard, l'assignation de cette œuvre est, de droit, impossible — au regard de son objet, au regard d'une finalité quelconque. Elle-

même ou ce qu'elle dit représenter *Au regard de son objet* si la poésie lyrique est une contradiction énonciative, fait-elle droit à la parole du sujet/>er.re? Si le récit est une présentation actuelle du passé, fait-il droit au passé comme tel? Si la représentation théâtrale est à la fois ce *hic et nunc* et cette manière d'extériorité, quel est son objet? Le fait de sa présentation, de sa performance, ou l'objet de cette présentation, de cette performance, qui est faussement actuel puisqu'il est donné comme en extériorité? La dissociation de renonciation et de l'information qu'elle expose, exclut qu'elle entre dans le jeu de la communication standard et dans la recherche de l'accord. L'œuvre peut présenter des jeux argumentatifs, se construire suivant un jeu d'adresse. Ce ne sont là que des présentations de la communication et non pas des déterminations communicationnelles ou argumentatives de l'œuvre. (Voir *communicabilité & pensée de la communication*)

Contexte: 1. Les environnements informationnel et formel de l'œuvre; celle-ci, par le jeu de la *poïesis* et de l'*autopoïesis* (voir ces termes), figure une limite de ces environnements. 2. L'ensemble informationnel et formel que constitue l'œuvre et auquel peuvent être rapportés des éléments informationnel ou formel, qu'ils soient repris ou qu'ils ne soient pas repris par l'œuvre — celle-ci est alors un *contexte d'interprétation*. (Voir *auto-contexte*.)

Couplage: Alliance, dans l'œuvre, des reprises de données de l'environnement informationnel et de données de l'environnement formel.

Critique contemporaine: dans ses principales orientations — accent mis sur le fait poétique et, en conséquence, sur l'autonomie de l'œuvre, accent mis sur l'interrogation du rapport que l'œuvre entretient avec l'auteur (reconnaissance ou récusation de l'intention d'auteur), accent mis sur le rapport de l'œuvre avec le lecteur (études de réception, définitions herméneutiques de l'œuvre ou récusations de ces définitions), accent mis sur le rapport de l'œuvre à son objet (reconnaissance ou récusation de la représentation), et accent mis sur le signifiant —, la critique contemporaine tente d'objectiver le littéraire — la prévalence de la notion d'écriture correspond à cet effort d'objectivation. Elle traduit ou montre en même temps une ambivalence. Elle suppose une ontologie de l'œuvre en même temps qu'elle rejette une telle ontologie; elle affirme la littérature en même temps qu'elle la reporte sur des moyens de caractérisation qui n'impliquent pas une définition spécifique de la littérature —

ainsi, l'usage commun de la notion d'intertextualité relève à la fois d'un effort de définition spécifique et d'un nominalisme.

Croyance: Voir représentation.

Décontextualisation: 1. L'œuvre littéraire est, dans son élaboration, dans un double état de détachement (*décontextualisatori*), par rapport à ses environnements informationnel et formel: la reprise d'éléments (*marquage* — voir ce terme) de ces environnements constitue un premier détachement; le fait que ce qui n'est pas repris des environnements informationnel et formel soit, par là-même, non marqué constitue un second détachement. 2. L'œuvre littéraire, dans sa réception, est toujours décontextualisée: les éléments informationnel et formels, qu'expose l'œuvre, ne sont jamais entièrement congruents avec ceux de l'environnement de la réception, même lorsque cette réception est contemporaine de l'œuvre —; la réception différée, postérieure à l'élaboration et à la publication de l'œuvre, et la réception transculturelle ou translinguistique mettent en évidence ce défaut de congruence. 3. Ainsi indissociable de la caractérisation de l'œuvre, la décontextualisation est la condition de la présentation (voir ce terme) et du *questionnement* (voir ce terme) attaché à l'œuvre.

Délittéralisation: 1. Fait d'altérer la signification littérale d'un mot. 2. Les tropes sont les principaux moyens de la délittéralisation. 2. Ces moyens peuvent encore être les incohérences sémantiques, argumentatives, représentationnelles, les comparaisons, et les altérations des logiques actantielles, des caractérisations des agents. Ces moyens équivalent à altérer les identités sémantiques, représentationnelles, actantielles que l'œuvre présente et, par là, la lettre attachée à ces identités. 3. La délittéralisation est un moyen du *questionnement* (voir ce terme). Elle fait revenir paradoxalement à la lettre, à la signification littérale.

Désubjectivation: Dans la poésie lyrique, la dualité et la dissociation de renonciation et de l'information (voir le terme *énonciatori*), implique paradoxalement une limite mise à la présentation et à l'expression du sujet — les stricts paradigmes subjectifs ne s'appliquent pas continûment à l'expression du sujet. La poésie de Whitman est l'illustration de ce paradoxe. L'œuvre *hétéronymique* (voir ce terme) expose explicitement ce paradoxe de la désubjectivation, soit dans des formes narratives (Larbaud), soit dans des formes poétiques (Pessoa), ou dans leurs mélanges (Larbaud). Indissociable de

la dualité et de la dissociation de *V. énonciation* (voir ce terme) et de l'information, la désubjectivation entraîne que le sujet soit présenté par l'œuvre dans un certain degré d'ignorance de lui-même, et que l'œuvre communique cette ignorance. Cela explique que la désubjectivation puisse être thématisée sous le signe de la perte du moi et interprétée en termes psychanalytiques. (Voir *autobiographie, autofiction, sujet*.)

Enigmatique (Enigmaticité): 1. Indissociable du *questionnement* (voir ce terme), l'énigmatique est distinct de l'énigme. L'énigme est question qui appelle un savoir et une réponse explicites. La réponse donnée, l'énigme n'est plus formée. L'énigmatique se caractérise par le fait que la réponse n'oblitére pas la question, qu'elle reste une question. 2. Parce qu'elle ne peut rendre compte d'elle-même et de son rapport à ses *environnements informationnel et formel* (voir ces termes), parce qu'elle est *questionnement* (voir ce terme), toute œuvre est énigmatique. 3. L'œuvre peut rendre l'énigmatique explicite — poésie hermétique, difficile à lire. 4. Les figures, parce qu'elles sont un jeu sur la lettre des mots, parce qu'elles sont un littéralisme — identification et reconnaissance du sens et de la pertinence du mot — et une *délittéralisation* (voir ce terme), sont des moyens de l'énigmatique.

Inondation: 1. Toute œuvre suppose un énonciateur et un dispositif d'énonciation qui expose explicitement la dualité de l'information et de renonciation, autrement dit la distance de l'information et de renonciation et même l'opposition de l'une et de l'autre. *Poésie lyrique*: renonciation est celle d'un discours privé, qui est cependant rapportée à une information qui est elle-même publique ou dont les paradigmes sont publics. *Récif littéraire*: il présente un échange narratif qui indétermine les positions temporelles de cet échange (voir Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris: 1990), tandis que sa caractéristique informationnelle est de présenter le passé comme passé. *Théâtre* : l'acteur ne livre pas les informations, celles auxquelles s'identifie le texte de la pièce, en son nom propre. Cette dissociation peut être figurée de manière paradoxale: la pièce peut présenter un acteur qui adhère à l'information — cela est un fait de *l'autopoïésis* (voir ce terme) qui a pour condition et qui confirme la dissociation de l'information et de renonciation. 2. L'œuvre littéraire, en tant que fait de *communication* (voir ce terme), se distingue de la communication standard qui ne dissocie pas information et énonciation — celle-ci est acceptation ou refus de l'information. 3. La dissociation de renonciation et de

l'information est un des moyens dont dispose l'œuvre pour se constituer *comme présentation* et *comme questionnement* (voir ces termes.)

Entropie: 1. L'œuvre est *entropie* en elle-même; cela se dit suivant l'indétermination qui caractérise le jeu de la *poïésis* et de *l'autopoïésis* (voir ces termes): l'œuvre figure en elle-même le non-marqué (voir *marquage*), parce que, par *l'autopoïésis*, elle ne reprend qu'une partie des *marquages* (voir ce terme). 2. L'œuvre est *entropie* à l'égard de ses *environnements informationnel et formel* (voir ces termes) et à l'égard de ses contextes de réception, parce qu'elle est *présentation* et *questionnement* (voir ces termes).

Environnement (informationnel et formel): L'ensemble des informations et des formes qui sont disponibles au moment de l'élaboration de l'œuvre; parmi ces informations et ces formes, certaines sont les objets d'une reprise (voir *marquage*) par l'œuvre.

Facticité: L'œuvre est son propre fait, quelles que soient les caractérisations formelles, discursives, seemantiques, que l'on donne de l'œuvre. Qu'elle soit son propre fait n'exclut ni son *autonomie* ni son *hétéronomie* (voir ces termes).

Fait d'autrui: 1. Il n'est pas d'orientation et d'action sociales sans la reconnaissance d'autrui — constante et générale, elle donne autrui pour un fait (N. Luhmann). 2. L'œuvre littéraire figure le fait d'autrui selon le jeu de la dualité du *consensus* et du *disensus* — ce que la critique contemporaine a noté par les termes d'interdiscursivité et de dialogisme. (Voir *transitivité sociale*)

Fait du réel: 1. Il n'est pas d'orientation et d'action sociales sans la reconnaissance du réel — constante et générale, elle donne le réel pour un fait (N. Luhmann). 2. L'œuvre littéraire figure le fait du réel en identifiant celui-ci à une restriction à la combinaison de ses propres éléments, autrement dit à une restriction des possibles, et en excluant tout jeu prépositionnel explicite ou continu qui porte sur des données informationnelles qui sont reprises, même lorsque que celles-ci font référence — cette exclusion figure le fait du réel comme une question. 3. Dans cette perspective, ce qu'on appelle le réalisme littéraire repose moins sur des jeux de références qui peuvent être validées, que sur une double procédure: figurer le fait du réel en le présentant selon une manière de tautologie — le réel est le réel — et en lui opposant des combinaisons d'informations qui peuvent avoir ou ne pas avoir des références

et que l'œuvre dessine comme ses propres possibles par rapport à la restriction des possibles, à laquelle est identifié le fait du réel. (Voir *transitivité sociale*.)

Fait du temps: 1. Il ne peut y avoir une orientation de l'action individuelle ou sociale dans le présent sans une reconnaissance d'un passé et d'un futur — constante et générale, cette reconnaissance donne le temps pour un fait (N. Luhmann). Le présent est toujours celui d'un passé et d'un futur, qui peuvent être caractérisés diversement. La diversité de cette caractérisation suppose que le présent se caractérise aussi comme ce qui autorise une lecture des séquences temporelles suivant l'irréversibilité et suivant la réversibilité. 2. L'œuvre littéraire figure le fait du temps en faisant du présent la présentation paradoxale de l'irréversibilité et de la réversibilité du temps. Le récit littéraire est ici exemplaire (voir *énonciation*): parce qu'il présente un échange narratif qui indétermine les positions temporelles de cet échange, il figure à la fois la séquence temporelle, diverses lectures de cette séquence et d'autres perspectives que celles du temps séquentiel — celles qui sont attachées à l'indétermination des positions temporelles et permettent la présentation paradoxale de l'irréversibilité et de la réversibilité.

Hétéronomie: L'œuvre est hétéronome parce qu'elle est reprise d'éléments des environnements informationnels et formels (voir *marquage*); cette hétéronomie, parce qu'elle n'est pas dissociable de *Yautopoïesis* (voir ce terme) est congruente avec 1' *autonomie* (voir ce terme).

Hétéronymique (œuvre): 1. Œuvre dont l'auteur se présente dans son œuvre sous un nom autre que le sien (le cas exemplaire est celui de Pessoa). 2. L'œuvre hétéronymique est un cas manifeste de dissociation de renonciation (voir ce terme) et de l'information et de *désubjectivation* (voir ce terme).

Identité: 1. Ensemble des circonstances et des caractères qui font qu'un objet, une personne sont un objet déterminé, une personne déterminée. 2. Les orientations de la *critique littéraire* (voir ce terme) contemporaine ont affaibli la caractérisation de l'identité de l'œuvre. 3. L'œuvre est recueil d'identités — les données informationnelles et formelles qu'elle reprend et présente (voir *marquage, poïesis*). 4. À défaut d'être définie selon une identité spécifique, l'œuvre peut l'être selon ses diverses fonctions — identités présentationnelle (voir *présentation*), rhétorique (voir *paradoxe rhétorique, lieu commun*), cognitive (voir *représentation* et *métareprésentation*), symbolique (voir *symbole*) et problématique

(voir *questionnement*), 5. Singulière (voir *singularité*), l'œuvre peut être enfin dite d'une identité collective par les *représentations* (voir ce terme) qu'elle expose et par la *métareprésentation* (voir ce terme), qu'elle constitue et qui est exposition de représentations collectives hétérogènes et, en partie, autres que celles auxquelles le scripteur de l'œuvre peut être tenu pour adhérer.

Impasse (de la littérature): 1. Ce terme désigne la dualité de toute poétique et de toute caractérisation de la littérature: d'une part, dire des normes de la littérature, ce qui revient à dire un droit de la littérature, d'autre part, identifier la littérature hors de ces normes ou selon leur récusation — ce qui revient à perdre le droit de la littérature en maintenant cependant une référence à l'hypothèse ou à la notion de littérature. Un des deux pôles de cette dualité est toujours accentué. Cette dualité, qui n'est pas dissociable du *questionnement* (voir ce terme) explique que les diverses caractérisations de la littérature ne puissent être, en elles-mêmes, des représentations et des interprétations achevées de la littérature. 2. Cette même dualité explique les réformes des poétiques littéraires. À titre d'exemple: les paradoxes des caractérisations contemporaines de la littérature — celle-ci est elle-même et sa propre perdition — relèvent de cette dualité, ainsi que l'alternance, au XIX^e siècle, d'une approche de la littérature selon son droit plénier et selon la possible perte de ce droit — romantisme, réalisme, symbolisme.

Intelligibilité: voir *questionnement, symbole*.

Intertextualité: Définie usuellement comme les parentés textuelles que présente une œuvre, elle se comprend suivant le *marquage* (voir ce terme), par lequel l'œuvre reprend des données de ses environnements informationnels et formels. Reprenant ces données, l'œuvre les traite comme de l'information. Par rapport à ces données qu'elle reprend, l'œuvre constitue un *métatexte* ou une *métalangue* (voir ces termes).

Lieu commun: 1. En rhétorique, argument, développement, preuve applicable à tout sujet. 2. Dans la langue moderne, idée que tout le monde utilise. 3. Qu'il s'agisse de son emploi en rhétorique ou de son emploi dans la langue moderne, la notion de lieu commun a une implication cognitive: elle renvoie à un savoir que l'on reconnaît pour partagé et qui a une portée générale — il est ainsi indissociable de la visée universelle que la rhétorique reconnaît à l'argumentation (Chaïm Perelman). 4. Parce qu'elle est *présentation, poïesis* (voir

ces termes) et singularisation de données des environnements informationnel et formel, l'œuvre rompt avec la propriétés générales et universalisantes des lieux communs disponibles, même si elle les reprend. 4. Cette même œuvre, parce qu'elle est *autopoïesis* et *métareprésentation* (voir ces termes) est à la fois le *questionnement* (voir ce terme) des lieux communs qu'elle reprend, et la possibilité d'un lieu commun, celui des lieux qu'elle reprend. Ce lieu commun a une propriété universalisante par le fait de la *présentation* et de la communication différée de l'œuvre et parce l'œuvre, par la reprise de lieux communs hétérogènes, est *métareprésentation* (voir ce terme). 5. Ces remarques se précisent encore en termes de *communication* (voir ce terme). La communication standard est ainsi présentation aux locuteurs de diverses représentations, celles qui sont relatives à l'information, aux locuteurs, à leurs contextes — ce jeu de présentation de représentations, indissociable d'une énonciation, fait de l'information un lieu commun. Le sens de la communication standard se définit comme le développement de l'information suivant les implications du lieu commun que celle-ci constitue. Par le jeu de la dissociation de l'information et de renonciation et par le jeu de la quantité, l'œuvre rompt avec un tel lieu commun. L'information, que livre l'œuvre, ne vaut que pour elle-même et pour cette œuvre. Celle-ci peut être représentation, comme l'est l'information dans la communication standard; elle ne l'est cependant que selon le fait que l'information ne vaille que pour cette œuvre. Cette rupture du lieu commun de la communication standard est elle-même indissociable du fait que l'œuvre, à défaut d'impliquer l'association de l'information et de renonciation, et un contexte, joue d'une double évidence: qu'il y ait le langage et qu'il y ait des agents qui utilisent le langage, sont des faits constants, ainsi que le langage soit un moyen propositionnel est aussi un fait constant. Ainsi rapportable au fait qu'il y ait du langage, des agents qui usent du langage, que le langage soit un moyen propositionnel, la présentation que constitue l'œuvre est la récusation du lieu commun et sa restauration sous le signe d'une question. (Voir *communication*, *pertinence*, *symbole*).

Logos: 1. Discours en tant qu'il établit des rapports entre des entités. 2. Les discours disponibles qui ont établi de tels rapports — ainsi, les mythes que reprennent les tragédies grecques anciennes, sont un *logos* (Paul Ricœur). Ils peuvent être caractérisés, au sein d'une culture, comme des constructions symboliques de la proximité (voir *symbole*). 2. En rhétorique, particulièrement dans les recharacterisations contemporaines de celle-ci (voir Michel Meyer), le médium utilisé pour établir le lien entre *ethos* et *pathos*, entre celui qui parle ou

écrit ou dont il est question et celui qui réagit ou répond — il est le moyen de la réduction d'une distance. 2. Parce que l'œuvre est *présentation* (voir ce terme) et qu'elle n'observe pas les conditions et les contraintes de la *communication* (voir ce terme) standard, le *logos* est, d'une part, partie d'une *mimesis* de la communication et, d'autre part, le moyen de la figuration du *lieu commun* (voir ce terme), du lieu qui figure la commune implication de quiconque dans la *présentation* que constitue l'œuvre. 3. Le *logos* de l'œuvre est selon la reprise d'éléments des *environnements informationnel et formel* de l'œuvre, selon la *poïesis*, selon l'*autopoïesis*. C'est pourquoi il a été souvent dit imitation et est indissociable du *questionnement* (voir ce terme). (Voir *pathos*.)

Marquage: Reprise, par l'œuvre, de données des environnements informationnel et formel, qui sont ainsi marqués, singularisés, et font caractériser tout ce qui n'est pas repris comme non marqué.

Médiation: 1. Hors de tout contexte pragmatique, l'œuvre est, pour le lecteur, médiation avec son dehors, parce que le lecteur observe les paradoxes attachés à la *présentation* (voir ce terme) que constitue cette œuvre — exposition décontextualisée de données des environnements informationnel et formel et cependant possible identification, par le lecteur, de ces données comme reprises de ces environnements. 2. Par sa *transmissibilité* (voir ce terme), l'œuvre est médiation entre divers groupes, cultures. 3. Le terme d'immédiation (défaut de médiation) est utilisé pour indiquer que la *présentation* (voir ce terme) que constitue l'œuvre, entraîne que l'œuvre soit sans relations qui s'imposent à elle ou qu'elle impose.

Métalangue: 1. Au regard des discours des *environnements informationnels* (voir ces termes), qu'elle reprend, l'œuvre constitue une *métalangue* lorsqu'elle présente ces discours comme explicitement étrangers, par leurs origines, à elle-même ou aux sujets humains qu'elle présente. 2. *Autopoïesis*, l'œuvre constitue une métalangue au regard de ses propres discours et représentations. (Voir *métatexte*)

Métaphore: 1. Figure de rhétorique et, par extension, procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens par substitution analogique (définition du Petit Robert). 2. Cette définition, usuelle, indique que la métaphore fait sens par une transposition sémantique analogique. Il convient de souligner deux points: a. l'analogique de la transposition n'est pas toujours vérifiable, il est cependant supposé; la métaphore relève d'un holisme sémantique; b. la

transposition équivaut à une *délittéralisation* (voir ce terme) de la signification transposée, qui n'altère pas cependant la lettre du terme qui porte cette signification, ni la lettre du terme qui recueille cette transposition. 3. Que ces deux littéralités soient inaltérables a deux conséquences: a. la réalisation effective de la transposition analogique est une réalisation de la lecture — aussi ponctuelle et provisoire que l'est cette lecture (voir Sperber et Wilson); le holisme sémantique qu'impliquait la métaphore, est le moyen d'une reconnaissance, également ponctuelle, lors de la lecture, de la *pertinence* (voir ce terme) de la métaphore. 4. Dans sa lecture, la métaphore est un *questionnement* (voir ce terme) des littéralités qui viennent d'être dites et des significations que celles-ci portent, et le moyen de la réalisation d'une représentation qui soit congruente avec les significations qu'induit le holisme sémantique. 5. Ce double mouvement indique: la métaphore est la mise au jour de l'interrogation que porte toute littéralité; elle répond à cette interrogation par la pertinence provisoire qu'elle induit à la lecture — provisoire fait entendre que cette pertinence reste prise dans un jeu de questionnement. Les caractérisations de la métaphore comme redescription (Paul Ricœur) ne se comprennent ultimement que par cette dualité d'une reconnaissance de la pertinence et du questionnement.

Métareprésentation: L'œuvre reprend des *représentations* (voir ce terme, en 2) parmi celles qui constituent les environnements cognitifs de tel groupe, de tel autre groupe, en fait des *présentations* (voir ce terme) et, par son jeu de *poïesis* et d'*autopoïesis* (voir ces termes), les soumet à ses propres termes, en même temps qu'elle les donne comme un tout en limitant leurs distances cognitives et leurs jeux d'interférences: les représentations appartiennent un même espace de présentation (l'œuvre) et sont cependant ségréguées. Ce tout, qui est irréductible à chacune des représentations considérée singulièrement, se définit comme une métareprésentation. Celle-ci est ainsi le recueil des savoirs, des croyances, attachés à ces représentations, l'exposé de représentations qui sont dans un rapport d'altérité et leur questionnement. Celui-ci reste cependant fixé à ces savoirs et à ces croyances et qui est ainsi le moyen d'une communication économique de représentations hétérogènes ou culturellement étrangères les unes autres. Par là, la métareprésentation joue d'un *holisme* (voir *métaphore*, en 2) des représentations et porte toujours l'hypothèse d'*unepertinence* (voir ce terme). (Voir *lieu commun*, *présentation*, *représentation*?)

Métatexte: Au regard des discours des *environnements informationnels* (voir ces termes), qu'elle reprend, l'œuvre constitue une *métatexte* lorsqu'elle présente ces discours sans solution de continuité par rapport à elle-même ou aux sujets humains qu'elle présente. (Voir *métalangue*.)

Mimesis: 1. Imitation; imitation à laquelle on prête une fonction représentationnelle — cas du réalisme. 2. Dans les travaux de Jean Bessière: caractère de l'œuvre, qui *présentation* (voir ce terme) et, de principe, occultation de ses environnements informationnel et formel, se dispose cependant, par le jeu de ces incapacités à renvoyer explicitement à ces environnements, selon un rapport de réciprocité avec ceux-ci. Ce jeu paradoxal de réciprocité qui peu conduire à caractériser l'œuvre suivant une fonction représentationnelle, suivant un réalisme. 3. Cette réciprocité paradoxale se comprend par la *poïesis* et par *Vautopoïesis* (voir ces termes), telles qu'elles s'élaborent suivant le jeu du marqué (voir *marquage*) et du non-marqué. Par la *poïesis*, l'œuvre, d'une part, est actualisation de structures et de données des environnements informationnel et formel et, d'autre part, se donne dans une manière de face à face avec ces environnements — elle est *présentation* — sans qu'elle leur soit transcendante. Par l'*autopoïesis*, l'œuvre figure son jeu de marquage, autrement dit, elle refigure aussi bien le marqué que le non-marqué. L'œuvre est, par là, la possibilité de la présentation de tout autre et, en conséquence, celle d'une réciprocité paradoxale avec les environnements informationnel et formel. 4. Qu'une œuvre se dise mimétique et se reconnaisse une fonction représentationnelle, fait entendre qu'elle figure ce jeu de réciprocité. Qu'une œuvre ne se dit pas telle fait entendre qu'elle ne figure pas ce jeu. Dans tous les cas, l'œuvre porte la possibilité de la présentation du tout autre, où il y a la condition du *lieu commun* (voir ces termes) que constitue l'œuvre et de la *métareprésentation* (voir ce terme).

Paradoxe rhétorique: L'œuvre constitue un paradoxe rhétorique parce qu'elle est une *tautologie* (voir ce terme), et qu'en termes rhétoriques, toute tautologie appelle son dépassement (thèse de Chaïm Perelman).

Pathos: 1. Partie de la rhétorique qui traite des moyens propres à émouvoir l'auditeur, plus généralement, dans la caractérisation contemporaine de la rhétorique (voir Michel Meyer), l'effet sur l'auditoire, le lecteur. 2. Le *pathos* est indissociable du *questionnement* (voir ce terme) que porte l'œuvre: il traduit les questions que se pose l'auditoire ou le lecteur et leurs réponses émotives; il suppose une carence d'intention signifiante achevée de l'œuvre — celle-ci ne

peut rendre compte d'elle-même. 3. Bien que l'œuvre soit *présentation* (voir ce terme) et assimilable à un signifiant qui est réponse à cette carence d'intention signifiante achevée, la présomption de *pertinence* (voir ce terme) que lui prête la lecture, fait qu'elle apparaisse comme une situation. L'effet émotionnel, souvent associé au *pathos*, est congruent avec la présomption de pertinence: l'émotion, que reconnaît le lecteur, est réponse au différentiel entre des traits perçus, pensés ou imaginés d'une situation — la situation que constitue la présentation de l'œuvre — et ses perceptions, pensées, imagination, actuellement en cours. 4. Cela explique: a. que *le pathos* soit chose paradoxale: il est l'effet de cela — la *présentation* que constitue l'œuvre — dont l'auditoire et le lecteur savent qu'il n'appartient pas à la vie réelle; b. que que le *pathos* et l'effet émotionnel aient partie liée au questionnement.

Pensée de la communication: 1. Parce que l'œuvre littéraire, à la fois, contredit la communication standard (voir *communication*) et est *communicabilité* (voir ce terme), elle est une pensée de la communication. Il faut entendre: par cette contradiction, l'œuvre donne à concevoir la communication standard et la limite de celle-ci — la communication standard ne permet pas de rendre compte de toutes les situations d'échanges linguistiques, particulièrement dans les cas où, en raison de la distances et des désaccords des interlocuteurs, la détermination commune et l'implication réciproque ne peuvent pas être explicitement constituées. Il faut encore entendre: par le *paradoxe rhétorique* (voir ce terme), l'œuvre figure une détermination commune, une implication réciproque, hors de toute hypothèse d'une proximité et d'un accord, et la correction de la limite de la communication standard. La notation du paradoxe rhétorique est congruente avec les redéfinitions contemporaines, proposées de la rhétorique: elles prennent en compte ces impasses et caractérisent la rhétorique comme le moyen de la réduction de la distance (Michel Meyer) — dans la réduction de la distance, il y a la possibilité de l'implication réciproque — et comme une visée de l'universalité (Chaïm Perelman) — dans l'universalité, il y a l'implication réciproque. 2; Une telle pensée de la communication explique que l'œuvre littéraire ait été définie comme un message qui met l'accent sur lui-même, qu'elle amoindrisse les pôles du destinataire et du destinataire, et qu'elle soit, en elle-même, jeu d'inférences et, pour le lecteur, appel d'inférences, que sa lettre ait toujours une propriété de *communicabilité* (voir ce terme) et d'information.

Pertinence: 1. Qui convient exactement à la chose, approprié. 2. Caractère des propositions qui ne sont, dans un discours, accessible que par des inférences,

et auxquelles sont prêtées avant que soit engagé le jeu des inférences, une qualité de convenance au regard des savoirs, qui peuvent être fort différents, du destinataire et du destinataire (voir Sperber). 3. Parce qu'elle *présentation*, *poïesis* et *autopoïesis* (voir ces termes), l'œuvre est un ensemble complexe qui n'offre pas une signification immédiatement accessible; elle appelle en conséquence des jeux d'inférence; la reconnaissance d'un tel appel suppose que le lecteur prête une pertinence à l'œuvre. 4. Cet appel de jeux d'inférences et cette présomption de pertinence sont indissociables du questionnement attaché à l'œuvre. (Voir *lieu commun*, *symbole*?)

Poïesis: 1. le traitement, par l'œuvre, des *environnements informationnel et formel* (voir ces termes et *marquage*); 2. L'alliance, selon l'œuvre, de données des environnements informationnel et formel (voir *couplage*). 3. L'œuvre fait de la *poïesis* son propre objet (voir *autopoïesis*).

Présentation: A. 1. Tout discours est présentation de l'information qu'il porte à une conscience — c'est là reformuler et généraliser la notation de Chaïm Perelman, que celui-ci limite au discours en contexte argumentatif. 2. Le discours littéraire, parce qu'il n'observe pas les contraintes de la *communication* (voir ce terme) standard, est présentation hors d'un jeu argumentatif et d'un *contexte* (voir ce terme et *décontextualisation*) qui permette de rendre compte de la présentation qu'il constitue. Il résulte de ces remarques que le discours Littéraire peut être défini comme sa propre présentation. 3. Hors argumentation et hors de ce qui rend compte d'elle de manière achevée, cette présentation est, de la part du lecteur qui la reconnaît comme telle, l'objet d'une adhésion. B. Reprise de données des *environnements informationnel et formel* (voir ces termes), l'œuvre est, par la présentation qu'elle constitue, présentation de ces données. Une telle présentation dispense du retour aux environnements informationnel et formel. C. Le fait de la présentation, tel qu'il est défini en A et B, explique que l'œuvre, qui est hors argumentation, soit *questionnement* (voir ce terme): la présentation, au sens de A, ne peut rendre compte d'elle-même — 7- *h poïesis* (voir ce terme) de l'œuvre est elle-même l'objet de la présentation (voir *autopoïesis*); la présentation, au sens de B, fait des données présentées leur propre question puisque le retour aux environnements informationnel et formel n'est pas obligé.

Question *Questionnement* 1. Décontextualisée (voir *décontextualisation*), *présentation* (voir ce terme), autopoïétique (voir *autopoïesis*), l'œuvre ne peut rendre compte de ce qu'elle présente, représente (voir *représentation*), autrement dit, elle ne peut

rendre compte, de manière achevée, de son jeu de reprise des données des *environnements informationnel et formel* (voir ces termes). Par ce défaut de compte rendu, elle est sa propre question, comme elle est une question qui porte sur les données qu'elle présente et sur les environnements informationnel et formel. Elle peut exposer ce questionnement de manière explicite — interrogations d'Œdipe dans *Œdipe Roi* de Sophocle, larges interrogations des romans de Kafka. Elle peut aussi réduire cette exposition — cas du roman qui se dit réaliste, de la poésie objectiviste —; elle n'en reste pas moins questionnement : elle ne peut rendre compte de l'identité, qu'elle expose ou qu'elle revendique, d'elle-même et des environnements informationnel et formel. 2. Ce questionnement se caractérise ultimement comme un jeu problématologique (Michel Meyer): toute assertion est, de fait, une mise en question d'elle-même et de son objet, alors qu'elle apparaît d'abord comme le refoulement de cette question. La présentation que constitue l'œuvre, est elle-même, quel que soit le genre de l'œuvre, quels que soient les degrés d'exposition de l'interrogation, du questionnement, un type d'assertion, qui implique le jeu problématologique. 3. à cause du questionnement, l'œuvre n'est pas tant une interprétation des données des *environnements informationnel et formel* (voir ces termes) et d'elle-même que l'évidente interrogation de toute interprétation et des objets mêmes de l'interprétation. 4. La notation du questionnement permet de passer la dualité de l'accentuation du caractère herméneutique ou du caractère non signifiant de l'œuvre. Le questionnement n'est pas dissociable de *Impertinence* (voir ce terme): il est interrogation de la présentation et des données, que l'œuvre présente, au regard des cadres cognitifs attachés aux environnements informationnel et formel que reconnaît cette œuvre ou à ceux de la réception. 5. Le questionnement fait la recevabilité de l'œuvre, son *answerability*. (Voir *énigmatique, logos, pathos*?)

Représentation: 1. La *présentation* (voir ce terme), que constitue l'œuvre, et la *présentation*, que cette œuvre donne d'éléments des *environnements informationnel et formel* (voir ces termes), est représentation par l'identification des conditions de la *transitivité sociale*—*fait du réel, fait du temps, fait d'autrui* (voir ces termes). 2. Les discours, symboles, images, etc., qui figurent, dans une culture, les savoirs, les croyances, la réalité, etc. La représentation, comprise dans ce sens, constitue le milieu cognitif d'un groupe et est un élément de l'environnement informationnel de l'œuvre. (Voir *métareprésentation, pertinence*?)

Romantisme: 1. Mouvement littéraire et artistique qui apparaît à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne et en Angleterre et se développe au XIX^e siècle dans divers pays européens. 2. Le romantisme se reconnaît une pensée du langage selon laquelle toute désignation, toute reconnaissance du réel sont dépendantes du langage. Par quoi, le langage est tenu pour toujours pertinent et embrasse plus ce que nous pouvons embrasser, puisqu'il est la possibilité de tout dire, tout ce qui est, tout ce qui est possible. 3. Cette pensée du langage explique que le romantisme conçoive un pouvoir plénier de la littérature, qu'il privilégie l'expressivité, que celle-ci soit la somme rhétorique du *logos*, du *pathos* et de l'*ethos*, et indissociable d'une *désobjectivation* (voir ce terme). 4. Que le langage soit d'un pouvoir qui passe le sujet (voir 2, ci-dessus), commande une *autopoïesis* (voir ce terme) spécifique du romantisme et fonde le *questionnement* (voir ce terme): a. au regard du rapport du langage à l'énonciateur: qu'en est-il de ce rapport alors que le langage assure un plein pouvoir discursif du sujet et passe cependant ce sujet?; au regard du rapport du langage à ses références: qu'en est-il de ces références dès lors que le langage est tenu pour toujours pertinent et qu'il n'appelle pas en conséquence, la validation des assertions et de leurs références?; au regard de l'œuvre même: qu'en est-il de l'œuvre qui, par une telle pensée du langage, dispose une *nepoïesis* et une *autopoïesis* (voir ces termes) qui sont, chacune, en elle-même, contradictoires? — elles font la limite de l'œuvre par rapport à ses environnements informationnel et formel (voir ces termes) en même temps qu'elles sont, par la pensée du langage qui caractérise l'œuvre, inclusive possiblement de toute donnée informationnelle. 5. Les ambivalences qui fondent ce questionnement expliquent que la pensée romantique du symbole soit double — le symbole est sa propre énigme (Hegel), le symbole est la réalisation de la pertinence achevée du langage (les frères Schlegel).

Saturation \. Il est des discours — discours de la science, de l'idéologie, de l'information — et des représentations culturelles et des symboles qui traduisent l'institution sociale de la réalité (John Searle) — mythes, monnaie, Etat — et excluent la présentation ou la possibilité du *questionnement* (voir ce terme). 2. Bien que la communication sociale, c'est-à-dire la communication selon ces discours et ces représentations, procède, comme toute communication, suivant un jeu de marqué et de non-marqué — ce qu'atteste le jeu de nomination sans équivoque, qui suppose le défaut de nomination de bien d'autres choses —, elle fonctionne comme si cette nomination saturait tout le champ du réel et du possible pour ce qui concerne ses nominations, les objets de ses nominations, comme si elle était, en conséquence, au regard de ses

objets, sans dehors et sans traduction possible. 3. Par son questionnement, l'œuvre littéraire, qui expose ces discours et ces représentations, rompt leur saturation. Elle inverse ainsi la figuration de l'institution sociale de la réalité, dans la mesure où elle la montre dépendante de la *présentation* (voir ce terme). Elle constitue ainsi de nouvelles modalités de la *symbolisation* (voir ce terme), indissociables du questionnement.

Shoah: les débats contemporains sur la représentation littéraire de la Shoah traduisent non pas la reconnaissance de quelque indicible de l'horreur ou de quelque impossibilité de la représentation, mais cette question: quelles peuvent être la propriété et la pertinence d'une représentation littéraire, qui implique la reconnaissance et la figuration *du fait d'autrui* et de la *transitivité sociale* (voir ces termes), face à un génocide qui est précisément la négation du fait d'autrui? Outre ses implications proprement éthiques, cette question indique: l'œuvre littéraire, qui peut figurer abondamment la rupture de la *transitivité sociale* (voir ces termes) par la négation du fait d'autrui (meutre du roman policier), par la négation du fait du réel (littérature fantastique), du fait du présent (science-fiction), ne peut se défaire ultimement de la figuration de la transitivité sociale.

Singularité: 1. Caractère de ce qui est unique, distinct. 2. Dans la critique contemporaine, la singularité de l'œuvre fait question pour deux raisons: a. Prévalence d'un nominalisme esthétique qui se traduit par la difficulté à différencier discours ordinaire et discours littéraire — affaiblissement de la notion de style comprise comme les marques singulières d'un discours qui fait écart par rapport aux normes et habitudes linguistiques d'une langue et d'une époque et, plus généralement, caractérisation structurale-linguistique de l'œuvre; b. amoindrissement de la référence aux formes littéraires définies par rapport auxquelles pouvait être précisé un écart de l'œuvre. 3. La notion de singularité de l'œuvre subsiste cependant, qu'il faut alors dire une singularité quelconque. 4. Cette singularité quelconque se caractérise ultimement selon le jeu de *lapoïesis* et de *Vautopoïesis* (voir ces termes): en reprenant des données des environnements formel et informationnel, en les composant, en les refigurant, l'œuvre, même si elle les reprend sans les altérer, les singularise, et constitue ainsi sa propre distinction dont elle ne peut cependant rendre compte. 5. Cette singularité est indissociable de la *présentation* et du *questionnement* (voir ces termes). 6. Comprise selon le jeu de la *poïesi* et de l'*autopoïesis*, la notion est pertinente aussi bien au regard d'œuvres qui relèvent de définitions explicites

de la littérature et de ses procédures que d'œuvres qui relèvent d'un nominalisme.

S tance de l'œuvre: caractérisation de l'œuvre suivant les moyens de l'élaboration *au paradoxe rhétorique* (voir ces termes), suivant le fait que l'œuvre ne réponde pas de *\& présentation* (voir ce terme) qu'elle constitue, et suivant le fait qu'elle n'indique pas explicitement les moyens du dépassement de la *tautologie* (voir ce terme).

Sujet 1. L'agent de renonciation, de l'action, de l'interprétation, présentées par l'œuvre. 2. Les rapports de l'agent à renonciation, à l'action, à l'interprétation sont placés sous le signe du questionnement. (Voir *désubjectivation*)

Symbole: 1. "Ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique" (Lalande). 2. Élément ou énoncé descriptif ou narratif qui est susceptible de plusieurs interprétations suivant les analogies qu'il met en œuvre. 3. Dans une culture, le symbole a pour fonction de placer ce qui est à distance, lointain, dans un jeu de proximité (François Rastier). 4. Dans les travaux de Jean Bessière, ces définitions usuelles du terme sont reprises, unifiées et simplifiées: les énoncés, les présentations symboliques sont ceux qui ne présentent pas un sens immédiatement ou entièrement accessible, appellent des jeux d'inférence et impliquent une présomption de *pertinence* (voir ce terme). 5. Le symbole est ainsi toujours en partie *énigmatique* (voir ce terme) — Hegel. 6. Parce qu'elle est symbole, l'œuvre est le *questionnement* de l'institution linguistique et de l'institution sociale de la réalité. 7. Le symbole que constitue l'œuvre n'est pas dissociable du *lieu commun*, de la *métareprésentation* (voir ces termes). Il est le moyen de l'application de l'œuvre dans tout contexte et implique une adresse générale. 7. Que l'œuvre soit ainsi spécifiquement symbole, fait sa recevabilité et son *answerability*, la figuration de l'inversion de la fonction usuelle du symbole.

Synecdoque: 1. Figure de rhétorique qui consiste à prendre le plus pour le moins, la matière pour l'objet, l'espèce pour le genre, la partie pour le tout, ou inversement (Petit Robert). 2. Elle est, par excellence, une figure généralisante et/ou particularisante. 3. Dans un usage élargi, le terme définit la dualité caractéristique — singularisation et généralisation — de la reprise de données des *environnements* (voir ce terme) informationnel et formel par l'œuvre et de la refiguration de cette reprise par l'*autopoïesis*. 4. La synecdoque est un des moyens du *questionnement* (voir ce terme) et de l'implication du *lieu commun* (voir ce

terme), auquel l'œuvre est identifiable. 5. Certaines poétiques et esthétiques peuvent se donner comme relevant explicitement de la synecdoque, ainsi comprise: le réalisme dispose la singularité de l'œuvre face au du réel auquel sont identifiables les environnements informationnels dont elle reprend des données; l'œuvre entend apparaître comme une partie de ces environnements, de ce réel, et donne sa lettre pour applicable à tout objet que définit cette lettre — généralisation.

Tautologie: 1. Les caractérisations linguistiques (le plus souvent contemporaines) de la littérature — la littérature est du langage — sont tautologiques: le prédicat ne dit rien de plus que le sujet et inversement. 2. Hors de ces caractérisations, parce qu'elle est *facticité* (voir ce terme) et *présentation* (voir ce terme), l'œuvre peut être dite tautologique: elle est selon son évidence; ce qu'elle présente est selon cette évidence. 3. Une telle tautologie appelle son dépassement (voir *Paradoxe rhétorique*).

Tragédie: 1. La tragédie dispose une dualité: d'une part, le paradigme, qui peut être le destin, la nécessité, l'histoire, etc., qui ne s'applique qu'arbitrairement à son objet — tel personnage tragique — et qu'elle définit, et, d'autre part, ce personnage qui ne peut appliquer sa volonté. Ce personnage est d'une identité métaphorique parce qu'il est selon le paradigme et selon son individuation, indissociable de la volonté. 2. Cette dualité place le personnage sous le signe d'une *désobjectivation* (voir ce terme), qui le caractérise selon une manière d'ignorance de lui-même. 3. Cette dualité fait le *questionnement* (voir ce mot) réciproque du paradigme et du personnage, et, en conséquence, le questionnement des données informationnelles, des représentations, qui leur sont attachées. Par ce questionnement, l'œuvre inverse la figuration de l'institution sociale de la réalité — cette institution est par les discours, les représentations et les symboles sociaux, qui sont partie de la figuration du destin.

Transitivité sociale: 1. Dans la théorie sociologique de Niklas Luhmann, ces termes définissent le lien social, sans lequel il ne peut y avoir de communication sociale, et ses conditions: les reconnaissances *au fait du réel*, *au fait du temps* et du *fait d'autrui* (voir ces termes), qui, pour chaque membre de l'ensemble social, permettent respectivement l'orientation dans le réel, l'orientation selon le futur, l'orientation selon autrui. 2. L'œuvre littéraire, par la question de la figuration du fait du réel, par celle de la figuration du fait du temps, par celle de ses degrés

de dialogisme, est une représentation des conditions de la transitivité sociale. 3. Cette représentation est un des moyens de l'élaboration à *paradoxe rhétorique* (voir ce terme) de l'œuvre. Elle est aussi le moyen de donner l'œuvre pour pertinente (voir *pertinence*) sans que soit engagé un débat sur ses propriétés référentielles ou dénotatives.

Transitivité: 1. Bien qu'elle soit *présentation* (voir ce terme), l'œuvre, par son *paradoxe rhétorique* (voir ce terme), par les moyens qui sont attachés à celui-ci, et par son *questionnement* (voir ce terme), se donne sous le signe de l'adresse la plus générale et suivant la possibilité de la validation la plus large de sa présentation. Cela fait sa transitivité. 2. Cette transitivité n'est pas dissociable de la figuration du *lieu commun* (voir ce terme) que porte l'œuvre. 3. Cette transitivité n'est pas rapportable aux débats sur la relation d'objet de l'œuvre et sur le défaut d'une telle relation (ce défaut est une des définitions usuelles de Pintransitivité dans la critique contemporaine). La figuration de la relation d'objet est : au sein de *présentation* (voir ce terme) que constitue l'œuvre, indissociable de la figuration des conditions de l'action et de la transitivité sociales qui sont selon le rapport au fait du réel, au fait du temps, au fait d'autrui; du rapport de l'œuvre à ses environnements informationnel et formel et du questionnement.

Transmissibilité/Transmission: 1. Fait de faire passer d'une personne à une autre, d'un lieu à un autre. 2. Au fait et la notion de la communication d'un message — notation commune dans la critique contemporaine, qui est corrigée ou précisée par la notation de Pintransitivité, de l'accent mis sur le message, de l'adresse sans destinataire, peut être substituée celle de transmissibilité. 3. En étant *symbole*, *questionnement* (voir ces termes), jeu sur le singulier et l'universel (*voir paradoxe rhétorique*, *symbole*, *synecdoque*), l'œuvre éveille, en chaque système cognitif (voir *représentation*), des mécanismes d'inférence et de communication. Cela fait sa transmissibilité et sa transmission, qu'elle figure, en elle-même, en soumettant les données de sa *présentation* (voir ce terme) à des limitations et à des proximités mutuelles (voir *métareprésentation*). 4. Dès lors, les hypothèses de la communication d'un message dans des conditions spécifiques, celles qui ont été notées en 2, ou les hypothèses et les questions de l'herméneutique — comment le sens d'une œuvre peut-il être conservé dans le temps, comment peut-il être transformé ? — ne s'imposent pas. Il convient de dire que l'œuvre est capable de faire produire, à partir d'elle-même, de la communication — les débats sur cette œuvre — et des représentations — entre autres, les représentations du sens de l'œuvre —, autrement dit d'éveiller, par le

36/ Jean Bessière

questionnement, le système inférentiel cognitif de tel groupe, de telle culture, à tel moment. Est constante la reconnaissance de la présentation et du symbole que constitue l'œuvre et de son questionnement. Est variable suivant le temps et le lieu l'éveil du système inférentiel cognitif.

Vraisemblable: 1. Qui a l'aspect de la vérité, qu'on est en droit de considérer vrai. 2. Les identifications du vrai, dans une culture, suivant les savoirs et les représentations culturels. L'œuvre implique le vraisemblable parce qu'elle est appel d'inférences selon une présomption de *pertinence* (voir ce terme).

Paris III (Sorbonne

Nouvelle) Ouvrages cités

Luhmann, Niklas. *Sociale Systems*. Frankfurt am Main, 1984.

Meyer, Michel. *De la problématique*. Bruxelles, 1986.

Perelman, Chaïm. *Traité de l'argumentation*. Paris, 1958.

Searlejohn. *The Construction of Social Reality*. New York, 1995.

Sperber, Dan. *La contagion des idées*. Paris, 1996.

Sperber, D. et Wilson, D. *Impertinence: communication et cognition*. Paris, 1988.

Vuillaume, Marcel. *Grammaire temporelle du récit*. Paris, 1990.