

O, by the by, was this of credit, it ought to be
 always mentioned in connection with what has gone
 before that there was a non-revener, I'm not mistaken,
 and that the speaker before" 12
 the Room and Punctures (the 17
 having) in LAGUE (before the 17
 standing at the like some 17
 Krommstedt (Gieseler) 17
 Ernst (Cylinder) from 17
 (that was the mark) 17
 which remains) of count 17
 of 170 and to say, 171
 and coming together 17
 making the (change) 17
 Frankfurt (the) 17
 mentioned here are the 17
 the same historical 17
 all differentials 17
 having (New) 17
 have of going 17
 history) and 17
 and others, and so on, and so on, and so on, and so on,
 and after the son, (the) 17

Notes sur la décontextualisation littéraire. Quelques perspectives contemporaines

Jean Bessière

Université de la Sorbonne Nouvelle

L'oeuvre littéraire, parce qu'elle est de l'écrit, parce qu'elle suppose une lecture différée, est décontextualisée. Cela est de l'ordre de l'évidence. Cela se sait. L'insistance mise par la critique contemporaine à noter le fait de la décontextualisation constituerait, dans ces conditions, moins une originalité qu'elle ne traduirait le souci qu'a la critique contemporaine de justifier l'oeuvre littéraire pour elle-même, en faisant jouer deux types de références théoriques: l'un qui renvoie au schéma communicationnel, l'autre qui renvoie à la notation d'une autonomie et d'une spécificité de l'oeuvre ou de l'expérience littéraires. La notation de la décontextualisation reste ainsi une notation ambivalente. D'une part, elle est tenue pour indissociable de l'hypothèse du contexte-texte source, contexte de réception-et du contexte mineur que ferait l'oeuvre en elle-même, par elle-même, dans la mesure où elle offrirait son propre système et son propre jeu de codes. D'autre part, elle entraîne que la reconnaissance et l'analyse conséquente du rapport du texte au contexte, ou le refus d'une telle reconnaissancé et d'une telle analyse-s'agissant du lecteur-la représentation d'un tel rapport, la négation d'une telle représentation, ou l'aveu d'une manière d'autonomie diçursive-s'agissant de l'oeuvre-disposent une très large gamme d'identifications et d'interprétations de la décontextualisation et, par là, d'identifications et d'interprétations de la possible contextualisation. Aussi les anàlyses et les interprétations contemporaines de cette décontextualisation sont-elles souvent contradictoires, si l'on compare ces analyses et ces inter-

◊ Poligrafías 1 (1996) 45-63
Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de FilosoHa y Letras,
 Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México 04510 D. F.
 Tel. (525) 622 1835(6). Fax (525) 622 1801; 616 0047; 622 1826.

prétations, et souvent paradoxales si l'on considère ces analyses et ces interprétations en elles-mêmes.

Mais ces antinomies et ces paradoxes peuvent se résumer sous une formule unique: la caractérisation de la décontextualisation et de la contextualisation définit l'oeuvre littéraire comme un jeu de synecdoque par rapport à un contexte source, par rapport à un contexte de réception, ou comme un jeu de contre-synecdoque. Ces caractérisations de la décontextualisation et de la contextualisation ajoutent donc, de façon implicite ou de façon explicite, aux deux types de références théoriques cités, une référence de type rhétorique. Celle-ci rapporte le jeu de la décontextualisation et de la contextualisation à l'hypothèse d'un jeu argumentatif ou contre-argumentatif. Cela revient à noter que les caractérisations de la décontextualisation et de la contextualisation sont indissociables d'une référence rhétorique ambivalente. Cette référence fait entendre: il est possible d'ajouter des lieux à l'oeuvre. Cette hypothèse de l'adjonction, dans le cas de la caractérisation synecdochique, a pour condition que l'on suppose qu'il y a un lieu, explicite, d'adhésion à l'oeuvre-qu'il s'agisse du contexte source ou du contexte de réception. Cette adjonction, dans le cas de la caractérisation contre-synecdochique, a pour condition l'hypothèse qu'un tel lieu d'adhésion soit récusé. Le jeu de la contextualisation est alors défini par la différence que font l'oeuvre et tout contexte.

On connaît la thèse de l'oeuvre littéraire définie comme prélèvement de codes sémiotiques, lexicaux, discursifs, génériques, telle qu'elle est donnée de Jakobson à Iser (1991), telle qu'elle est généralisée en termes de références historiques, chez Hayden White (1987). Ce prélèvement prête à l'oeuvre littéraire une double caractérisation, qui résulte de cette hypothèse de la synecdoque: cette oeuvre donne la partie du code pour le tout du code, mais, par là-même, ce tout du code qui peut être lu dans sa partie, fait de l'oeuvre cette donnée autonome qui peut être reportée sur d'autres contextes ou d'autres codes, ou qui peut être considérée suivant cette totalité, qu'elle présente et qui est paradoxale puisqu'elle est synecdochique. Cela n'est, au fond, que la reformulation, en termes critiques contemporains, des thèses relatives à la décontextualisation et à la contextualisation, plus anciennes, et qui faisaient lire l'oeuvre littéraire, dans sa décontextualisation, suivant un jeu de causalité, de mimesis, d'analogie, par rapport à un contexte, définissable en termes de source et en termes de réception, mais qui supposait toujours que l'oeuvre désignât en elle-même une manière de contexte et qu'elle livrât ainsi une manière d'autosituation et d'autointerprétation. Le développement des approches proprement interprétatives, telles qu'elles se développent au XIX siècle, avec Hegel, Dilthey, Marx, Freud, telles que l'herméneutique contemporaine les reprend avec Gadamer, ou telles qu'elle les spécifie dans l'esthétique de la réception, suppose ce même jeu de synecdoque, qui concerne et le contexte source et le

contexte de réception. Cependant, la notation d'un tel jeu n'exclut pas que soit marquée une manière de discordance dans le contexte interne, que porterait l'oeuvre: celle-ci ne peut dessiner sa propre homogénéité ni la concordance entre la façon dont elle se donne, et ce qu'elle donne, entre cette partie et ce tout qu'elle est, qu'elle serait en elle-même; il y aurait ainsi une inappropriation de l'oeuvre même, de l'oeuvre et de tout contexte. On sait que, chez Gadamer, ce paradoxe est, en principe, résolu, par une définition spécifique du symbole, que constituerait l'oeuvre d'art,--«Le symbole est essentiellement ce qui autorise la reconnaissance. Plus précisément. le symbole ou le contenu symbolique du langage artistique ont pour fonction spécifique de permettre cette reconnaissance qui révèle le permanent dans le transitoire» (McCormick 1990, 20)--et définit l'expression artistique comme complète en elle-même. C'est, de fait, simplement retrouver le jeu de la synecdoque, reformulé en termes esthétiques et de temporalité. Une des caractéristiques de certains domaines de la critique contemporaine aura été de noter explicitement ce paradoxe du jeu de la synecdoque, tantôt en dissociant radicalement discours, écriture--<i>décontextualisés--et contexte, pour conclure au constant déplacement possible du discours, de l'écriture décontextualisés, et à sa contextualisation quelconque (Derrida 1972), tantôt en marquant que le discours, l'écriture décontextualisés, doivent être considérés sous le signe de *l'autopoiesis*, c'est-à-dire de leur l'unité et de leur contingence, et que la motivation, paradoxale, d'un tel discours et d'une telle écriture suppose un point de vue à la fois historique et métahistorique, car l'interprétation d'un tel discours et d'une telle écriture en termes de contexte immédiat reconduit au jeu de l'unité et de la contingence. (Gumbrecht, 1992)

Ces identifications et ces interprétations de la décontextualisation se résument en trois formulations. Une première formulation: l'oeuvre littéraire décontextualisée suppose un jeu de codification qui la passe, et un jeu métalinguistique et métaculturel, par lesquels l'oeuvre décontextualisée donnerait à lire la possibilité de sa contextualisation. L'hypothèse proprement esthétique et transtemporelle de Gadamer n'est qu'une des indications possibles de ce jeu métalinguistique et métaculturel. Deuxième formulation: dans les mêmes conditions de décontextualisation, le discours et l'écriture ne supposeraient aucun jeu métaculturel, métalinguistique, mais simplement la possibilité de leur reprise constante sans qu'il puisse être suggéré le point de vue qui rendrait compte de cette reprise et de la diversité des contextes. Troisième formulation: dans les mêmes conditions de décontextualisation, l'oeuvre ne supposerait encore aucun jeu métaculturel, métalinguistique, mais constituerait, en elle-même, par *l'autopoiesis* (Gumbrecht 1992), une manière de contexte interne, qui n'est directement reportable sur aucun contexte externe--exclusion de la stricte causalité ou de la stricte analogie--mais qui permet de lire les différences

des contextes réalisés, historiques. En d'autres termes, l'oeuvre est ici un analyseur des différences historiques; sur le fond de cette oeuvre, se lisent les diverses lectures et, en conséquence, les différences historiques.

Ces thèses relatives à la décontextualisation ne sont donc pas congruentes parce qu'elles font l'hypothèse de la synecdoque, pour spécifier le jeu de la synecdoque ou pour conclure à un jeu de contre-synecdoque. Dans cette commune hypothèse, est en question l'hétérogénéité de l'oeuvre littéraire. Cette question peut être précisée en deux temps et d'une manière qui n'exclut, de sa référence, aucune de ces thèses. Premier temps: l'oeuvre littéraire, comme toute oeuvre d'art, est de l'altérité créée, qui rappelle que l'altérité est une création humaine, sociale, en conséquence comparable à d'autres créations de l'altérité et reportable sur le champ social et discursif, dans l'histoire, que ce champ soit le champ source ou le champ de réception. Deuxième temps: l'oeuvre littéraire, bien qu'elle soit créée, ne peut figurer l'altérité absolue, ne peut se penser, se donner comme l'altérité même, cela supposerait qu'elle figure les limites mêmes de ce qui la constitue, le langage, et ce dans quoi elle apparaît, le monde. Il faut comprendre ici qu'il n'y aurait ni au-delà du langage, ni au-delà de la culture, sauf à supposer ce qui est radicalement hétérogène au langage et à la culture, le silence et la nature. A la décontextualisation et à une telle dualité de l'altérité que fait l'oeuvre même—l'oeuvre est altérité, mais elle ne peut se donner comme une altérité absolue—correspondrait un paradoxe spécifique de la littérature: altérité créée et, en conséquence, témoins des autres altérités, l'oeuvre littéraire constitue un monde et marque la limite des autres mondes langagiers, des mondes des autres altérités, d'une part; d'autre part, l'oeuvre littéraire ne peut être de l'autre côté du monde, que font les mondes de ces altérités. Le constat de la décontextualisation et l'hypothèse du contexte possible, qu'il s'agisse du contexte-source ou du contexte de réception, dans ces conditions, se diraient eux-mêmes doublement. Altérité, créée et décontextualisée, l'oeuvre littéraire n'est que relative à d'autres altérités, celles mêmes qui font son voisinage dans tels ensembles sociaux et discursifs; celles-mêmes qui sont son voisinage, tel qu'il peut être construit à partir de l'oeuvre et à partir du constat d'altérité que celle-ci appelle.

Cela a sa fable explicite dans *La Nausée* de Sartre. Que l'oeuvre littéraire soit explicite création, cela est l'argument de *La Nausée*, illustré par la fiction du paratexte éditorial. Qu'elle soit ainsi altérité, est encore illustré par la même fiction—cette fiction est donnée pour trouvée—et par ce qui est la condition du geste d'écrire, tel qu'il est figuré dans *La Nausée*—il se constitue comme une altérité face à d'autres altérités. Cependant, *La Nausée* ne propose jamais une figuration métascripturaire—de l'écriture du journal et des autres écritures, de l'écriture de ce journal et de l'écriture du roman, ni même une représentation de l'écrivain en train d'écrire, ou, plus simplement du mouvement de l'écriture.

Cela fait comprendre: il n'y a pas de situation, définissable en elle-même, par elle-même, de l'écriture. L'écriture ne peut donc être saisie ni dans l'instrumentalité, ni dans l'intransitivité. Faute d'une telle situation propre de l'écriture, il n'y a pas de temps de l'écriture, qui porterait une herméneutique propre de l'écriture et ferait sens de la poursuite de l'écriture, ou ferait lire celle-ci comme une inscription de l'Histoire. *La Nausée* récuse que l'oeuvre puisse ici se donner comme une altérité qui soit la mesure des autres altérités et comme l'explicite figure de la limite de ce monde qui leur est commun. Il suffit de rappeler la notation de l'individu quelconque. La décontextualisation, par laquelle se caractérise littéralement *La Nausée*, et le double jeu, que propose le roman, sur son altérité, font de *La Nausée* une manière d'allégorie de la décontextualisation. Allégorie veut ici dire que cette figuration de la décontextualisation se prête au *sens différé* et à l'*interprétation dialectique*. Sens différé: la décontextualisation n'appelle pas tant ici le report explicite sur un contexte que l'examen du sens que peut faire la reprise de cette figuration de la décontextualisation, dans n'importe quel contexte. Interprétation dialectique: il convient de considérer, d'une part, comment l'oeuvre fait jouer, en elle-même, les figurations de l'altérité, c'est-à-dire de quelle manière elle dessine en elle-même des jeux d'alternative et de dualité, qui sont autant de figurations de la décontextualisation et autant d'indications d'une possible contextualisation, et, d'autre part, comment, par ces figurations mêmes et suivant un rapport à un contexte réel donné, l'oeuvre joue selon des jeux d'alternative ou de dualité.

Cela se dirait à propos de *La Nausée* de la façon suivante. De manière interne à l'oeuvre: la dualité du journal et du roman, celle du scripteur et du non-scripteur, celle de l'artifice et de la nature, sont autant de moyens de marquer l'altérité de l'oeuvre-altérité en quelque sorte équivoque puisque la fiction du journal, opposée à celle du roman, caractériserait le fait d'écrire le journal comme un agissement analogue ou identifiable aux agissements des non-scripteurs. Est ainsi défini, de manière interne à l'oeuvre, un jeu de cadrages alternatifs, auquel le texte de *La Nausée* est rapportable, et qui figure la situation de l'altérité. De manière externe: ce jeu de cadrages définit, de fait, quelques-unes des modalités de la pertinence de l'oeuvre, c'est-à-dire quelques-unes des modalités de sa contextualisation. Dire journal ou roman revient à dire deux types de contextualisation possibles. Dire que l'altérité que fait l'oeuvre n'est que relative à la manière dont est caractérisée l'écriture, revient à dire que *La Nausée* peut trouver sa pertinence soit dans une identification proprement littéraire, soit dans une identification mimétique. Il faut, en conséquence, comprendre ces cadrages comme quelques-uns des moyens pour engager une paraphrase de l'oeuvre littéraire suivant les jeux d'alternative qu'elle fait par rapport à un possible contexte donné ou à d'autres altérités.

Dans ces conditions, si l'on considère *La Nausée*, toute référence à l'oeuvre d'art littéraire ne peut être que paradoxale. Le jeu de l'altérité est un jeu de situation, figuré dans l'oeuvre par un tel ensemble d'alternatives, et un jeu d'indifférence puisque ce jeu de situation ne se confond pas avec une mise en place de l'oeuvre-il n'y a pas de caractérisation contextuelle explicite de l'oeuvre-ni avec une définition limite de cette situation-il n'est pas expressément dit dans l'oeuvre quel type de contextualisation est radicalement exclu par les figurations du jeu de l'altérité et du jeu de la situation. Que cela appelle une interprétation dialectique fait comprendre que la décontextualisation, telle qu'elle est écrite, figurée ici, ne peut être dite par rapport à un contexte que suivant un argument explicite sur ce jeu de l'altérité. Autrement dit, l'oeuvre fait ensemble grâce à ce qui est l'argument même de la décontextualisation.

La suggestion, que nous faisons, d'un renversement exprès: celui des lectures de la décontextualisation suivant le modèle synecdochique, suivant le modèle contresynecdochique, dans une lecture suivant le modèle allégorique ne commande pas d'ignorer ce que suppose le premier modèle-prélèvement de codes, jeux sur les codes, indication, éventuellement explicite, dans l'oeuvre, des rapports de l'oeuvre à ce jeu de prélèvement, ni de récuser les déplacements libres que notent les thèses de la contextualisation indifférente-nous requalifions ainsi le jeu sur le contexte qu'analyse Derrida--ou de la contextualisation que caractérisent les thèses de l'autopoiesis. La suggestion de ce renversement entend marquer que le fait de la décontextualisation doit être considéré sous un double aspect.

1) L'oeuvre décontextualisée suppose certainement des codes, ainsi que le suppose le geste de la contextualisation. Mais l'oeuvre décontextualisée implique plus essentiellement le jeu des altérités réciproques, dans le moment de la contextualisation. Ce moment implique que le paysage de ces altérités soit modifié par le fait de la contextualisation de telle altérité, de telle oeuvre littéraire,.

2) L'oeuvre littéraire se caractériserait ainsi par la probabilité, qu'elle reconnaît, de tels jeux d'implications.

Lesthèses de l'imagisme d'Ezra Pound peuvent se lire dans cette perspective. Pound écrit: «De nouveau, retour au point de départ. Le langage est un moyen de communication. Nous avons déjà dégagé les trois procédés les plus importants pour changer le langage de sens, et ceci au plus haut degré possible: a) projeter l'objet (fixe ou en mouvement) jusque sur l'imagination visuelle; b) produire des corrélations émotionnelles par le bruit et le rythme des discours; c) produire les deux sortes d'effets précédemment décrits en stimulant les associations (intellectuelles et émotionnelles) qui demeurent dans la conscience du receveur en relation avec les mots ou les groupes de mots réels employés ... »

(Pound 1967,47). Sans que l'accent soit mis ici sur la notation de l'imagination visuelle, on notera que la caractérisation de l'effet littéraire de cette altérité, que constitue l'oeuvre, procède de deux principes:

1) L'hypothèse de l'effet de l'oeuvre littéraire suppose que l'environnement imaginario-cognitif du récepteur peut être modifié par cette oeuvre.

2) Cette oeuvre subsiste comme une altérité. Elle induit ou est soumise à un jeu associatif.

Les thèses de l'imagisme, considérées dans la perspective de la question de la décontextualisation, suggèrent de conclure: l'altérité, que constitue l'oeuvre, se donne comme une manière d'évidence ou d'objectivité-ce que fait entendre la notation de «l'imagination visuelle», cette évidence ou cette objectivité sont les indices de la décontextualisation et les moyens de la contextualisation dans la précise mesure où elles ne font pas de leur contenu l'objet même de la contextualisation, mais où elles suscitent, à partir de ce contenu, des jeux associatifs. Aussi la synecdoque n'est-elle pas la figure inévitable de la décontextualisation et de la contextualisation, qu'elle rapporte essentiellement à des analogies de contenus et de codes. On sait que tel partisan de l'interprétation synecdochique de la décontextualisation et de la contextualisation a finalement identifié ce jeu de la partie et du tout, inscrit dans l'oeuvre littéraire, à un jeu de *schèmes* que l'oeuvre ne peut altérer et qu'elle ne peut représenter de façon explicite et complète, mais dont elle peut changer des points de signification en engageant le jeu de l'imagination (Iser 1989). C'est très directement dire qu'il n'y a pas d'interprétation possible de la décontextualisation et de la contextualisation suivant un jeu lisible, certain, vérifiable, de prélèvement des codes, et identifier ce prélèvement à un prélèvement indifférent puisque les codes prélevés ne sont pas identifiables de manière constante et assurée. La référence à l'imagination est enfin ambivalente. Elle traduit, de fait, le jeu d'alternative que constitue l'élaboration-l'imagination-de l'oeuvre par rapport à ces codes qu'elle recèle et qui ne sont pas identifiables. Elle indique enfin: en même temps que l'imagination est le moyen de changer ces points de signification des codes, elle est aussi, comme dans son exercice onirique, ce qui se donne pour décontextualisé et ouvre à la possibilité de la simple reprise, par un jeu anaphorique, de ce qui est imaginé.

De la même manière, l'hypothèse qui définit la contextualisation indifférente, et l'hypothèse de l'*autopoiesis*, qui définit l'oeuvre par une manière de contexte interne qui n'est pas précisément reportable sur un contexte externe, défont, sans doute, l'hypothèse de la synecdoque, mais elle, ne disent pas ce que supposent, d'une part, le jeu de la contextualisation indifférente, et, d'autre part, l'autonomie de l'oeuvre, qui permettrait de lire différents contextes réalisés, historiques. Or la première hypothèse suppose que l'altérité de l'oeuvre, le jeu associatif et le jeu représentatif qui en résulte, assurent la contextua-

lisation quelconque. La seconde hypothèse suppose que l'oeuvre littéraire présente, d'elle-même, divers modes de son objectivité et, en conséquence, diverses reconnaissances de sa contextualisation interne, qui sont autant d'analyseurs de contextes réalisés, historiques. Il y aurait un jeu associatif, anaphorique, entre la contingence, qui est indissociable de l'objectivité de l'oeuvre littéraire, et tel contexte, qui peut être ou ne pas être le contexte de production de la contingence.

En d'autres termes, quelle que soit ici la caractérisation de la décontextualisation retenue, l'oeuvre littéraire, dans son altérité et dans son objectivité, est passible d'une contextualisation suivant le sens-sens ne se comprend pas ici nécessairement comme le sens de l'oeuvre, de son contenu sémantique, mais comme le sens qui résulte du jeu de reconnaissance de l'objectivité de l'oeuvre et de l'alternative que celle-ci fait avec d'autres données, d'autres altérités. La décontextualisation est la possibilité de cette alternative. Tant dans le cadre de la récusation du modèle synecdochique de la décontextualisation et de la contextualisation que dans le cadre de contextualisation indifférente ou de la contextualisation contingente, et dans le rappel de l'allégorie de la décontextualisation, cela peut encore se formuler: s'il y a à dire une interprétation dialectique de l'allégorie de la décontextualisation, cela équivaut à marquer qu'il n'y a rien à dire essentiellement des choses de la littérature, de cela que la littérature cite, décrit, donne à reconnaître, puisque l'essentiel reste ici le jeu d'une altérité qui n'a pas force de loi et qui prive ainsi ses propres représentations de force symbolique-il y aurait exacte force symbolique des représentations si cette altérité était donnée dans un rapport avec l'idée qui fait cette altérité. Par là-même, le jeu de l'altérité accroît le pouvoir d'illusion des oeuvres. Il y a pouvoir d'illusion dans la mesure où cette altérité, altérité parmi les altérités, donne à se reconnaître et à reconnaître ses représentations comme se reconnaissent n'importe quelles autres altérités et sont données à reconnaître n'importe quelles représentations. Représentation s'entend ici très largement: l'écriture qui est écrite et qui s'expose; la représentation au sens de l'oeuvre littéraire réaliste, etc. Ne pas plus préciser le terme de représentation et ne pas le rapporter explicitement à un jeu de mimesis a partie liée au renversement que nous suggérons des thèses relatives à la décontextualisation. Ce pouvoir d'illusion, qui concerne une «illusion» détachée de tout contexte, est celui-même de l'objectivité de l'oeuvre. Il n'est pas essentiellement interprétable par un jeu de synecdoque-ee jeu que suppose la mimesis. Il est illustré par l'imagisme et par les objectivismes poétiques contemporains.

Les débats contemporains sur la décontextualisation s'interprètent, plus généralement, suivant une ambivalence nette: report de la pratique tenue pour littéraire sur le schéma communicationnel; assimilation, indissociable de ce

report, du jeu de la décontextualisation à une perspective essentiellement stratégique et persuasive, contre-stratégique et contre-persuasive, et, en conséquence, rhétorique ou contre-rhétorique. Les conditions que supposent ces thèses peuvent cependant se reformuler: le discours décontextualisé de l'oeuvre littéraire—à cette possibilité de devenir constamment probable dans la mesure où, altérité parmi des altérités, et preuve que l'altérité peut être création humaine et, en conséquence, sociale, c'est-à-dire action sociale et action sur les autres altérités, il permet de construire, en lui-même, et à partir de son constat, de la représentation qu'il fait, de cette «objectivité» qui caractérise l'oeuvre décontextualisée, un nombre illimité de descriptions et de relations momentanées. Cela revient à définir la contextualisation, qu'il s'agisse du contexte source ou du contexte de réception, comme une manière de variable de l'oeuvre décontextualisée. Ou il faut répéter l'allégorie de la décontextualisation et son interprétation dialectique. Ou il faut encore noter le paradoxe que porte la notation de l'altérité de l'oeuvre littéraire décontextualisée: la décontextualisation de l'oeuvre littéraire, telle qu'elle se définit contradictoirement à partir du jeu de la notation de la synecdoque, et telle qu'elle appelle la notation de l'allégorie de la décontextualisation, suppose accompli le pas de la constitution de l'oeuvre et, en conséquence, le geste qui rompt le contexte en même temps qu'il en suppose la constante probabilité. La référence à la synecdoque ou la contre-synecdoque dit, à propos de l'oeuvre, une manière d'expropriation du contexte et, en même temps, que l'oeuvre se constitue comme un écho de ce contexte et du contexte à venir. Par cela-même, la décontextualisation ne dessine pas nécessairement un jeu métalinguistique, pas plus qu'elle ne correspond, comme le suggérerait la notation de la contextualisation indifférente, à l'impossibilité de thématiser la prise de distance du texte face au contexte source ou au contexte réception. La décontextualisation défait le contexte en même temps qu'elle suppose le contexte probable. Cette remarque n'entend ni restaurer l'hypothèse du jeu métalinguistique, ni prêter à l'oeuvre littéraire, qui est une donnée inerte, quelque pouvoir d'agissement, ni la placer dans un jeu d'interaction, tel que le définit la notion d'acte de lecture, et qui implique, de fait, que l'oeuvre soit traitée comme un agent. Thématiser la distance du texte décontextualisé au contexte, si l'on rappelle, par ailleurs, que l'oeuvre littéraire, bien qu'elle soit créée, ne peut figurer l'altérité absolue et qu'elle suppose la limite, sans la transgresser, du monde langagier dans lequel elle apparaît, peut se formuler: le dehors, le contexte probable peut être supposé en pratiquant le dedans de l'oeuvre littéraire. Pratiquer le dedans de l'oeuvre veut dire: la considérer en elle-même suivant sa codification explicite, suivant sa lettre, suivant son propre mode d'accentuation, qui peut être proprement poétique, relever de la finalité ou de la contrefinalité que se donne l'oeuvre, renvoyer à l'emphase mise sur la seule réalité du langage, ou sur la réalité que désignerait

le langage, suivant un mouvement essentiellement oxymorique-l'oeuvre, qui est du langage, entend se caractériser comme singulière, comme spécifique, être sa propre voix et jouer sur la contrariété performative. La décontextualisation est geste paradoxal en ce qu'elle livre explicitement l'oeuvre à sa propre contradiction, qui est d'abord celle de la décontextualisation. Cela fait encore entendre: ce sont le dehors, l'absence de contexte et le probable contexte, qui incitent à considérer le dedans de l'oeuvre.

Dans ces conditions, si l'on tient que décontextualiser n'équivaut pas à considérer le contexte à partir du fait que le texte retiendrait quelque modalité du code, et marquerait ainsi le jeu, plus ou moins concordante plus ou moins discordante du typique, du singular, du métalinguistique, si l'on tient que le fait même de la décontextualisation et du contexte probable, tels qu'ils ont été dits, suggère une certaine indéfinibilité de notre monde, inscrite dans l'oeuvre littéraire, le paradoxe de décontextualisation et de la contextualisation se formule en termes proprement contemporains:

1) La diversité et l'innombrable des oeuvres fait de ces oeuvres décontextualisées, un contexte commun. Celui-ci se définit par le quasi-jeu d'héraldique des oeuvres-héraldique veut dire que l'oeuvre se donne par ses signes comme son propre emblème (Daney 1993)—par la concurrence des oeuvres, par un jeu possible de renvois qui ne dessine aucune structure spécifique manifeste. Chaque oeuvre est la figure de la contingence de l'autre. Ces oeuvres littéraires montent pour ainsi dire la garde devant le lieu où ça travaille—où travaillent les discours contextualisés. L'autonomisation, indissociable de la décontextualisation, se comprend alors comme une contingence qui fait sens. Ainsi une série de poèmes objectivistes figurent, par le fait de leur supposée objectivité, cette héraldique et cette concurrence, en même temps que chacun d'eux se donne pour une image terminale, pour cela qui, par là-même, exige un sens au regard du lecteur—ee sens a pour condition le constat du sens différé et l'interprétation dialectique. Il y a là une redéfinition possible des présupposés de l'intertextualité.

2) Une telle caractérisation des paradoxes de la décontextualisation et de la contextualisation exclut toute perspective métahistorique sur le jeu de la décontextualisation et de la contextualisation, et suggère une approche de la contextualisation dans les termes suivants: les conditions dans lesquelles a été définie l'allégorie que fait la décontextualisation, et les conditions de la thématization de la distance de la décontextualisation traduisent que l'oeuvre littéraire, décontextualisée, est une «insularité situationnelle» (Gumbrecht 1992) et que la dialectique de l'interprétation joue ici suivant une séquence dedans-dehors, qui reconduit à la notation de l'anaphorique. Cela exclut de considérer en lui-même le jeu de la synecdoque ou de la contre-synecdoque, et fait lire le passage de la décontextualisation à la contextualisation non pas comme le moyen de dessiner un sol métahistorique qui rende compte de l'une et de l'autre, mais comme

précisément le mouvement de transgression vers le dedans et le dehors de l'oeuvre. Ce mouvement place cette insularité situationnelle qu'est l'oeuvre sous le signe d'un explicite jeu de *questio* (Bessière 1993). Puisque l'oeuvre décontextualisée est sa propre apparence, puisque par son jeu d'altérité, elle se donne à reconnaître et donne à reconnaître ses représentations comme se reconnaissent n'importe quelles représentations, puisqu'elle est privée, comme nous l'avons noté, de force symbolique, cette oeuvre est interrogativité en elle-même. Marquer ici la *quæstio* revient à marquer que l'oeuvre décontextualisée fait doublement question: par sa décontextualisation, par son altérité; par ce qui est son paradoxe constitutif: faire contexte en elle-même par ses propres ordres métaphorique et métonymique; indiquer la rupture du contexte par ces mêmes ordres qui sont autant de moyens de mettre l'accent sur l'oeuvre même. Noter la *questio* revient à noter: il n'est de constat de la décontextualisation que par la question et le débat que cette décontextualisation fait-l'oeuvre donne à lire en elle-même la possibilité de la liaison, qui est la possibilité d'autres liaisons formelles, sémantiques, elle fait de cette possibilité la certitude de sa décontextualisation.

3) Cela peut encore se formuler en passant par un rappel de l'hypothèse de la synecdoque décontextualisante et contextualisante, de l'hypothèse de la contre-synecdoque et de la contextualisation indifférente. Dans la première hypothèse, dire le prélèvement des codes—s'il s'agit de considérer le moment de la création et de l'écriture, dire la reconnaissance d'un tel prélèvement ou l'identification de l'oeuvre à un prélèvement des codes de réception-s'il s'agit de la lecture, équivaut à marquer que, quels que soient par ailleurs les procédures d'écriture et de lecture, il est fait simultanément une autre hypothèse: marquer le jeu de la synecdoque revient à marquer que l'oeuvre ne peut être considérée dans sa continuité littérale dès lors qu'il s'agit de noter à la fois décontextualisation et contextualisation, et que l'oeuvre est ainsi, en elle-même, comme un reste de pensée, celui même que porte sa lettre, ainsi que la lecture contextualisante porte, pour le lecteur, un tel reste de pensée. L'hypothèse de la contre-synecdoque et de la lecture indifférente, est également indissociable d'une seconde hypothèse: le texte déplacé, décontextualisé, est une partie suffisamment intégrante pour être reportable sur un contexte, fût-il indifférent. La question subsiste ici: comment cette partie intégrante, tout en demeurant partie, peut-elle rendre possible l'approche du contexte quelconque, qui, dans la limite qui lui est reconnue au moment de la contextualisation, est encore un tout? Il faut encore dire ici que la pensée est en reste: doublement-en ce qu'elle ne peut rendre compte de ce paradoxe de la partie et du tout, en ce qu'elle définit, implicitement, explicitement, le texte et le contexte par leur littéralité. La question est la forme même de cette pensée en reste.

C'est donc là revenir à la notation de la *quæstio* et indiquer que le problème de la décontextualisation et de la contextualisation, en littérature, dès lors que l'on a dégagé les principaux présupposés des thèses contemporaines, peut encore se caractériser à partir d'une notation double, où il y a une façon de s'intéresser au dedans de l'oeuvre pour marquer le jeu de la séquence du *dedans* et du *dehors* et passer la notation de l'insularité situationnelle: L'oeuvre **est** tenue à la fois pour présenter une autocontextualisation forte et pour une autocontextualisation faible. La formulation est paradoxale dès lors que l'on considère que l'oeuvre **est**, de principe et de fait, décontextualisée. La formulation fait cependant sens: dans l'hypothèse de la décontextualisation et de la contextualisation, que celles-ci soient considérés sous le signe de la synecdoque ou de la contre-synecdoque, l'oeuvre est tenue pour une manière d'écran, qui est le moyen, en retour, de la sélection d'un certain nombre de données qui permettent la contextualisation. Autocontextualisation forte. Cela se comprend: l'oeuvre présente une telle densité d'organisation, de signes, qu'elle peut être l'interprétant de bien des contextes historiques donnés. Contexte faible. Cela se comprend: l'oeuvre présente une moindre densité d'organisation, de signes, elle n'est en conséquence que faiblement articulable à divers contextes donnés (Hall 1976). Mais dans les deux cas, l'oeuvre apparaît comme le moyen de faire face à la complexité des situations et des échanges culturels. Dire que l'oeuvre puisse être à la fois d'une autocontextualisation forte et d'une autocontextualisation faible revient à dire, sans qu'il soit préjugé des conditions et des moyens de l'élaboration de l'oeuvre: l'oeuvre peut être perçue, lue, suivant un explicite faible-cas de l'autocontextualisation forte--ou suivant un explicite fort--cas de l'autocontextualisation faible. Cela se comprend encore: le lecteur règle, suivant divers niveaux de complexité, le cadre de la représentation qu'il se fait de l'oeuvre. Par là-même, il définit l'oeuvre suivant la possibilité de changements d'environnements; il joue au regard de l'oeuvre d'une double possibilité de contextualisation. Contextualisation faible qui correspond à la reconnaissance d'une autocontextualisation faible et d'un explicite fort: l'oeuvre est tenue pour présenter en elle-même tout ce qui est nécessaire pour suppléer au contexte. Contextualisation forte: l'oeuvre est tenue pour riche d'une organisation de signes, qui sont autant d'indices de possibilité de contextualisation; la contextualisation est forte dans la mesure même où elle reconnaît sa dépendance à l'égard d'un littéralisme qui est passible de plusieurs représentations. Redire ici la **pensée** en reste, ce n'est que redire la possibilité d'un tel jeu de reconnaissance de l'autocontextualisation et d'une telle pratique de la contextualisation. Il faut rappeler ici l'allégorie de la décontextualisation: autocontextualisation forte, autocontextualisation faible, contextualisation forte, contextualisation faible, ce n'est chaque fois qu'un jeu de dualité pratiqué sur l'oeuvre même et pratiqué relativement à la probabilité du contexte.

Cela fait comprendre; l'oeuvre décontextualisée implique, par son discours même, que ce discours devienne probable. Que ce discours puisse devenir probable donne à entendre que l'oeuvre s'élabore de telle manière qu'elle engage, en elle-même, ce jeu sur les moyens de sa reconnaissance, de son identification, de la définition de sa situation. Il se conclut: la relation de message ou de message détourné (comme le suggère Jakobson) n'identifie pas nécessairement le phénomène de la décontextualisation au seul jeu producteur/récepteur, tel qu'il s'inscrit dans le texte. La stratégie communicationnelle-précisément viser une communication différée et, par là, placée sous le signe de l'intransitivité n'épuise pas l'enjeu de la décontextualisation. Celle-ci renvoie aussi aux conditions et aux circonstances de son élaboration, suivant les ambivalences de l'autocontextualisation forte ou faible. Il suffit encore de dire, s'agissant toujours de l'oeuvre littéraire imprimée, que, hors du moment de cette mise en place de la décontextualisation, cette altérité, qui désigne l'altérité comme une création institutionnelle, apparaît comme une réalité empirique, textuelle, qui est concernée par les relations d'êtres humains aux objets et par les relations d'objets à objets par rapport aux êtres humains. La reconnaissance et la remise en question des variables de la présentation et de la **représentation**, qui peuvent être attribuées à l'oeuvre, sans que l'hypothèse de l'oeuvre et de l'altérité de l'oeuvre soit défaite, est, en conséquence, le moyen de marquer: il y a là en jeu la négociation de la distance du lecteur à l'oeuvre et, par là, le dessin d'un contexte de réception possible, en même temps qu'il ya, à partir de ce jeu de négociation et de la dualité de l'autocontextualisation, forte, faible, l'inférence de ce que peut être le contexte source-la position relative de l'auteur, de l'oeuvre, du destinataire et de leurs lieux communs. On dira que cette aptitude, rhétorique, de l'oeuvre à donner son discours pour probable et à figurer, de manière interne, les conditions d'une contextualisation, qui ne suppose ni une lecture du prélèvement des codes source, ni une projection sur l'oeuvre des codes du lecteur, définit la stance de l'oeuvre décontextualisée.

Plus précisément, cette hypothèse de la stance de l'oeuvre, indissociable de la notation des autocontextualisations forte ou faible, des contextualisations forte ou faible, revient à noter que l'oeuvre littéraire présente toujours une pertinence (Sperber et Wilson 1989). Cette pertinence ne suppose pas que le discours de l'oeuvre d'art retrouve une sémantique vériconditionnelle au travers des implications contextuelles qu'il tran'smet, mais suppose de considérer l'oeuvre littéraire comme le moyen de susciter des présentations et des représentations qui supposent l'interprétation du lecteur, et qui modifient l'environnement cognitif de ce lecteur. Cette interprétation peut être faible ou forte: faible, elle prend en compte la littéralité et ne peut alors dégager qu'une disparité de représentations; forte, elle prend en compte la littéralité afin de dégager des représentations explicites. Il peut être fait ici l'apologie de la lecture

bête--celle qui se tient à la reconnaissance des présentations et représentations que porte l'oeuvre, à partir d'un jeu de connaissances et, en conséquence, d'inférences minimales chez le lecteur. Cela peut être dit correspondre à une manière de stupidité épistémique (Goodman, Elgin 1988). Plus essentiellement, cela correspond à la pratique de l'autocontextualisation forte et du contexte faible. Celle qui est la base même de la reconnaissance la plus constante de l'oeuvre. Cela peut être explicitement thématiqué par l'oeuvre: la bêtise d'Emma Bovary n'est-elle pas le moyen de dire un certain type de mode de contextualisation du roman même, *Madame Bovary*? Cela commande de noter que, dans cette hypothèse de la pertinence, et hors de l'hypothèse de la bêtise, la forme propositionnelle de l'énoncé de l'oeuvre peut n'offrir aucune implication contextuelle commune avec la représentation du lecteur. C'est, de fait revenir, en tenues de représentation, d'implications, au constat de l'altérité, de la pensée en reste, et replacer l'oeuvre sous le signe, de la *quæstio*.

Marquer le problème de la pertinence et le jeu du contexte fort et du contexte faible équivaut à donner une caractérisation de l'oeuvre littéraire--ou de ce qui est tenu pour tel--à partir du fait de la décontextualisation et de la contextualisation. Par ce fait, est en question la lettre de l'oeuvre, qui est l'objet d'un débat dans le processus de lecture, ainsi qu'elle est constituée comme un tel objet de débat dans l'élaboration de l'oeuvre. Que les thèses relatives à la pertinence disent usuellement que c'est le lecteur qui construit, par exemple, le sens métaphorique, et que l'interprétation littérale ne soit pas possible continuellement, revient à indiquer: dans sa forme, dans ce qui peut être l'aveu de son caractère générique, dans son élaboration, l'oeuvre littéraire joue explicitement d'une alternative qui peut être définie doublement. D'une part, l'oeuvre se donne pour résoluble dans un processus de représentation cognitive, qui inclut et les significations et les données génériques ou formelles, en même temps qu'elle se donne pour ce qui n'est pas résoluble de telle manière puisque la lettre-en débat--de l'oeuvre ne peut passer complètement dans une telle représentation cognitive. D'autre part, l'oeuvre constitue d'elle-même, par la possibilité qu'elle offre d'une caractérisation suivant une autocontextualisation forte ou suivant une autocontextualisation faible; une manière d'alternative, ainsi qu'elle constitue encore une telle manière d'alternative avec les discours et les codes, communs ou littéraires, par la possibilité qu'elle laisse de noter un contexte fort ou un contexte faible. Par ces alternatives mêmes, l'oeuvre littéraire se définit comme ce qui supposerait une anticipation de pertinence (Sperber et Wilson 1989)—cela veut dire que l'énoncé ressemble à une pensée du locuteur et, par là, à une pensée identifiable par le lecteur, et l'on comprend le terme de pensée de manière très large—et comme ce qui, par là-même, donnerait cette pensée en reste au regard d'elle-même. Le jeu artistique et

esthétique serait ces dualités mêmes. Où il y a les moyens de la décontextualisation et de la contextualisation.

Dans ces conditions, redire l'altérité et la situation des oeuvres littéraires, qui en résulte, répéter que la réflexion est en reste, équivaut à marquer: l'oeuvre est produite ou tel texte est reconnu comme littéraire--on peut accepter ici l'hypothèse d'un nominalisme esthétique dans le domaine littéraire--elle-même suppose la décontextualisation--; puisque la production littéraire écrite sait sa réception différée, puisque l'hypothèse du nominalisme esthétique dans le domaine littéraire est indissociable d'une telle décontextualisation; cela a aussi pour condition, puisque l'on dit oeuvre littéraire que cette décontextualisation et sa converse, la recontextualisation, sont inséparables du jeu esthétique. Ce jeu esthétique peut être inscrit dans l'oeuvre *ab initio*; il peut ne pas l'être--eas qui relève des hypothèses du nominalisme esthétique. Mais, dans les deux cas, la réception esthétique présente la spécificité--il faut encore rappeler que la réflexion est en reste--de ne pas nécessairement supposer qu'elle prolonge une expérience productive esthétique--elle de l'oeuvre, bien qu'elle traite les objets de sa réception comme esthétiquement pertinents. Est en cause ici la structure fondamentale de la situation de perception (Seel 1985), de représentation de l'oeuvre, ou de ce qui est tenu pour un discours esthétique--où il y a bien un jeu de contextualisation. Quels que soient les codes artistiques que peut engager une telle perception, celle-ci ne suppose aucune transcription anticipatrice de l'expérience de réception--ee qui ne veut pas dire que soit exclue la reconnaissance des cadres d'élaboration et de réception inscrits dans l'oeuvre, pas plus qu'elle n'appelle nécessairement le renvoi à des habitudes de réception. La situation de perception esthétique et, en conséquence, la situation de l'oeuvre littéraire et du discours tenu pour littéraire sont la question même que cette perception doit résoudre. La solution de cette question est dans l'attitude que prend le sujet percevant: ce sujet tire de cette perception une expérience propre qui est simultanément une reconnaissance de l'objet esthétique. Faisant cela, il laisse l'objet à sa décontextualisation et, en même temps, lui prête une contextualisation: celle même que fait cette expérience. Le jeu reste ici d'une ambivalence parfaite: c'est cet objet ainsi contextualisé qui permet cette expérience et qui en est comme l'écran. On retrouve ainsi, en termes de situation de l'oeuvre littéraire, la dualité, déjà marquée.à propos du contexte fort et du contexte faible, de la pertinence. On doit encore noter la fonction de l'altérité créée: par le fait même de cette altérité, l'oeuvre, le discours reconnu pour littéraire constituent des signes présentatifs qui permettent une présentification--par exemple, la présentification d'une fiction, qui est en conséquence présentification fictionnelle--au sens où fiction se comprend dans la pensée de Searle, c'est-à-dire discours décontextualisé, dépragmatisé--et cependant en situation puisqu'elle est l'objet d'une expéri-

ence. Cette expérience est celle-même de l'altérité et, en conséquence, l'exemple de l'expérience possible de toute altérité, l'alternative à toute expérience de l'altérité, et donc, dans ce jeu de contextualisation paradoxale de l'oeuvre, qu'elle constitue, la question même de l'expérience de l'altérité, l'interrogation que cette expérience porte, et, par là, la médiation possible de toute expérience de l'altérité, que cette expérience soit expérience à propos d'une oeuvre littéraire ou d'un discours tenu pour littéraire, ou expérience qui porte des actions ou des présupposés d'action, qui soient créateurs ou modificateurs d'altérités. On revient ainsi à la notation de la stance de l'oeuvre. Marquer, comme nous l'avons fait, que, dans le jeu de la décontextualisation et de la contextualisation, est, de fait, en question ce qui n'est pas explicitement en question dans l'oeuvre, c'est-à-dire le hors question, le contexte probable, dans la mesure même où l'oeuvre, parce qu'elle est décontextualisée, joue d'une double exclusion, celle du sujet qui pourrait caractériser la question de l'oeuvre, celle des prédicats qui pourraient être une qualification de cette question, revient à noter: l'oeuvre décontextualisée est ainsi tenue pour devenir probable, c'est-à-dire pour devenir le médium d'une expérience qui est elle-même questionnable parce qu'elle a pour condition un tel jeu du questionnable. Que cette expérience soit elle-même questionnable veut dire que la contextualisation que fait cette expérience de la perception, de la lecture, est indissociable de la stance de l'oeuvre. S'il peut être alors dit une pertinence de l'oeuvre, elle doit être dite suivant cette représentation qui est rendue possible par la différence que fait l'oeuvre par sa présentation, par le fait que l'oeuvre est le support d'une expérience, et qu'elle est le moyen de marquer les positions relatives des sujets engagés dans cette expérience. Ces positions relatives sont une définition du contexte et de la recontextualisation, c'est-à-dire de la négociation de la distance des sujets de cette expérience entre eux, et de ces sujets à l'oeuvre qui est occasion de l'expérience de la perception, de la lecture.

La typologie contemporaine, relative aux problèmes de la décontextualisation et de la contextualisation, reste pour l'essentiel, à travers la notation du jeu de la synecdoque et de la contre-synecdoque, une interrogation sur ce que peut être la continuité herméneutique qui peut caractériser telle oeuvre, tel discours. On sait qu'il y a les thèses, celle de la contextualisation indifférente, celle de *l'autopoiesis*, qui récusent cette interrogation. Fût-ce dans ces divers partages, cette typologie instruit que la décontextualisation et la recontextualisation restent considérées suivant un renvoi à ce qui peut être une expérience esthétique productive: c'est l'hypothèse explicite des thèses qui retiennent le jeu de la synecdoque et de la thèse de *l'autopoiesis-ici*, c'est le prolongement d'une expérience esthétique productive qui permet la lecture de contextes, de principe, étrangers à l'oeuvre-; c'est encore l'hypothèse implicite de la thèse de la contextualisation indifférente: la contextualisation indifférente est indis-

sociable ou est la conséquence d'une écriture qui est définie comme ce qui, par son insignifiance, par sa différance, par son éventuel défaut de marques d'élaboration proprement littéraires, commande précisément ce type de contextualisation. Or considérer la stance de l'oeuvre et le jeu de la pertinence revient à marquer: l'oeuvre, même si elle se donne une finalité-but, même si elle présente un jeu de synecdoque explicite qui dessine le rapport possible avec un contexte probable, se donne comme sa propre réalité. Ce constat est indissociable du jeu synecdochique, moyen, pour l'oeuvre, de se constituer et de se décontextualiser. Cela est encore indissociable du jeu de la pertinence. L'hypothèse et la reconnaissance de la pertinence de l'oeuvre renvoient, sans doute, au schéma communicationnel, mais supposent aussi une manière d'émancipation des données rhétoriques de l'oeuvre: cette hypothèse du message et de sa recevabilité, qui appartiendrait inévitablement au lecteur, place l'oeuvre sous le signe de la pluralité des idées et des représentations, et, en conséquence, sous le signe de l'apparence qui est toujours possiblement en situation-par le jeu de la question et du hors question. Noter le jeu anaphorique, ainsi qu'il a été noté, noter l'allégorie de la décontextualisation et son interprétation dialectique, noter l'héraldique que fait l'oeuvre et l'exigence de sens que porte une telle héraldique, tout cela équivaut à marquer les conditions mêmes de la constitution d'une situation qui peut être dissociée de la situation d'une expérience productive esthétique. Il reste remarquable que les thèses d'Ezra Pound, déjà citées, supposent un effet de l'oeuvre. Donc, en principe, un lien entre situation de l'expérience productive esthétique et situation de perception, de lecture, mais que ce lien n'est finalement caractérisable que par son défaut de formalisation.

La notation du jeu de la question et du hors question, celle de la constitution probable d'une situation de perception, supposent plus essentiellement que l'oeuvre littéraire, aussi explicitement qu'elle puisse se donner comme telle, se présente, dans la visée de sa décontextualisation, dans l'élaboration de sa stance, comme une manière d'impropriété en elle-même. Impropriété veut dire: l'oeuvre s'élabore sur des bases formelles, discursives et interprétatives, qui excluent une stricte unification formelle, discursive, interprétative. Il suffit de dire que même ce qui est hautement formalisé exclut une telle unification: la versification peut se lire à la fois comme un procédé de formalisation et comme un procédé de suspension de la continuité herméneutique. Il suffit de marquer que la *quaestio* et la recherche de la pertinence supposent un tel défaut d'unification herméneutique. On sait qu'une telle exclusion et un tel défaut peuvent devenir des moyens manifestes d'élaboration des oeuvres. Il ya, dans une telle exclusion et un tel défaut, une manière de paradoxe: à propos de l'oeuvre, le travail d'exposition des identifications formelles, discursives, herméneutiques, le travail de singularisation, indissociable de cette exposition, peuvent se dire l'un et l'autre comme un travail d'indifférenciation. Pour illustrer cela de

textualisation et de la contextualisation, convenons de reprendre l'exemple emblématique de *La Nausée* de Sartre. L'oeuvre littéraire se donne explicitement comme un texte quelconque; ce texte quelconque se donne explicitement comme une oeuvre littéraire. L'altérité que fait *La Nausée* se donne à la fois pour singulière et pour quelconque. Où il y a sans doute le moyen et la figure de la probable contextualisation. Où il y a plus. En termes discursifs et littéraires, *La Nausée* se donne comme une *impropriété indifférente*: impropriété par cette dualité de l'oeuvre d'art et du texte quelconque; *indifférente* parce que rien ne permet de décider à propos de cette impropriété et parce que la singularité est, de fait, notée doublement: par la notation de l'oeuvre littéraire, par la notation du quelconque-le quelconque est ici la figure de la **singularité** pure. Dire la décontextualisation et la contextualisation conséquente, ce n'est ici que dire d'abord que *La Nausée* s'écrit pour donner lieu à l'expérience d'une pure extériorité commune et à celle de cette impropriété indifférente. C'est-à-dire à l'expérience qui ne peut dissocier décontextualisation et contextualisation quelconques, et qui est la figure même de la négociation de la distance des sujets de cette expérience entre eux, et de ces sujets à l'impropriété indifférente qui est occasion de l'expérience de la perception et de la lecture.

Où il y a la relecture possible du jeu de la synecdoque et de la contre-synecdoque. Il faudrait dire:, en matière de caractérisation du jeu de la décontextualisation et de la contextualisation, constater la proximité critique des thèses relatives à la synecdoque et à la contre-synecdoque, équivaut à approcher la notation de la propriété indifférente. Où il y a encore la relecture possible de la dualité du contexte fort et du contexte faible.

L'impropriété quelconque autorise le report de l'oeuvre sur un contexte fort ou sur un contexte faible.

Ouvrages cités

- Bessière, Jean. 1993. *Enigmaticité de la littérature: Pour une anatomie de la fiction au XX siècle*. Paris: PUF.
- Daney, Serge. 1993. *L'exercice a été profitable Monsieur*. Paris: POL.
- Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit.
- Goodman, Nelson and Catherine Z. ElIzin. 1988. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis: Hackett Publishing Company:
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 1992. *Makinsz sens in Life and Literature*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Hall, Edward T. 1976. *Beyond Culture*. New York: Doubleday.
- Iser, Wolfgang. 1991. *Das Fictive un das Imaginare. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- — . 1989. *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- McCormick, Peter J. 1990. *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pound, Ezra. 1967. *Abc de la lecture*. Paris: Gallimard.
- Seel, Martin. 1985. *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- White, Hayden. 1987. *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.