

W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory : Essays on verbal and Visual Representation*

Jean Klucinkas

Volume 28, Number 3, Winter 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501139ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501139ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*.

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Klucinkas, J. (1996). W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory : Essays on verbal and Visual Representation*. *Études littéraires*, 28(3), 135–142.
<https://doi.org/10.7202/501139ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 445 p.

■ Depuis le milieu des années quatre-vingt, W. J. Thomas Mitchell est considéré comme une autorité dans le domaine de la recherche sur le mot et l'image. Ses réflexions sur les tensions entre image et texte remontent à la fin des années soixante-dix. En tant qu'éditeur de l'une des revues savantes les plus influentes des États-Unis, il a joué un rôle de premier plan dans l'intérêt que suscitent à nouveau ces tensions. Il a aussi participé à des discussions interdisciplinaires sur les fonctions des images, en particulier aux discussions du groupe Laocoön, de l'Université de Chicago. Cette association est à l'origine de la publication d'un numéro spécial de *Critical Inquiry* intitulé « The Language of Images » (1980). Il s'agit d'une collection d'articles regroupant différentes approches de l'analyse des relations image-texte dans les arts visuels, la musique, la littérature, la philosophie et la psychologie. Dans son ouvrage paru en 1986, intitulé *Iconology : Image, Text, Ideology*, Mitchell tente d'amener l'analyse des images au-delà du formalisme, en montrant les lacunes de l'iconographie et de la sémiologie. Son ouvrage dépasse aussi la traditionnelle approche comparative de l'image et du texte. Mitchell se distingue par sa manière de poser des questions fondamentales de façon à orienter de nouvelles recherches. *Iconology* s'ouvre sur la question la plus fondamentale : « Qu'est-ce qu'une image ? ». Depuis la publication de cet ouvrage, Mitchell a régulièrement écrit des articles explorant la relation entre textualité et vision. Quelques-uns de ces articles ont été rassemblés pour fournir la base de *Picture Theory : Essays on verbal and Visual Representation*, son plus récent ouvrage.

Comme l'auteur l'affirme, *Picture Theory* doit être considéré comme le pendant pratique de *Iconology*, une sorte d'« iconologie appliquée » (p. 4). L'ouvrage, en effet, ressemble à un catalogue d'études de cas dans la mesure où il présente différents types de relations image-texte. Néanmoins, *Picture Theory* se démarque des ouvrages antérieurs de Mitchell en opérant un glissement conceptuel, celui du passage de la notion d'« image » à celle de « représentation picturale ¹ ». Ce glissement stratégique attire notre attention sur le processus de production des objets visuels, mettant en relief la construction de l'image à partir de dispositifs littéraires et visuels. De fait, l'image, au sens d'une représentation mentale évoquée par des expériences ou par des mots, est reléguée au second plan. Ce livre est aussi le produit de l'anxiété publique provoquée par l'émergence

1 NdT : les termes originaux sont « image » et « picture ». Ce dernier terme étant un générique pouvant signifier, selon le contexte, « image », « peinture », « dessin », « photographie », « gravure », etc., il fallait un syntagme qui englobe ces différentes significations.

d'une nouvelle culture télévisuelle, qui rend manifestes les tensions de la politique identitaire, en particulier aux États-Unis.

Aussi Mitchell amorce-t-il *Picture Theory* en donnant un exemple de cette anxiété, à savoir le rapport de 1988 de la Fondation nationale pour les humanités ², qui met en évidence le déclin de la culture littéraire et l'importance grandissante du télévisuel dans la culture contemporaine. Le rapport met en garde contre l'analphabétisme croissant et la saturation de la culture par le télévisuel.

La thèse la plus radicale de l'auteur est son postulat d'un « tournant pictural ³ ». Mitchell s'inspire ici de l'expression de Richard Rorty, « tournant linguistique », que ce dernier formula afin d'étiqueter certaines tendances de la philosophie du XX^e siècle. Le tournant pictural réagit à l'importance grandissante de la culture télévisuelle parmi les formes dominantes de la représentation culturelle aujourd'hui, c'est-à-dire les médias et l'industrie du spectacle. Les effets de ce tournant se font sentir dans le champ de la recherche savante ; ainsi, les humanités tentent de conserver leur pertinence dans la culture contemporaine. Les causes de ce tournant ne sont pas claires, bien que Mitchell fasse référence à un « changement historique considérable vers la fin des années quatre-vingt qui a clos l'ère postmoderne et permis de mettre en lumière le tournant pictural » (p. 366). Étant une expression plus générale, le « tournant pictural » de Mitchell n'a pas la même valeur explicative que le « tournant linguistique » de Rorty, lequel décrit une réorientation philosophique, et peut s'expliquer par une position postmétaphysique. Le tournant pictural est lié à la fin de la métaphysique ; toutefois, au lieu de rechercher ses causes et ses origines, Mitchell cherche à analyser ses symptômes, soulignant l'omniprésence de la culture visuelle.

Dans son ouvrage, Mitchell étudie une combinaison de relations image-texte paradigmatiques. La théorie elle-même y est considérée comme un acte de représentation picturale par le texte, tout comme l'exemple des réflexions de Ludwig Wittgenstein sert à illustrer la relation ambivalente entre une théorie picturale et la représentation picturale comme théorie ⁴. Cette énigme nous amène à ce que Mitchell nomme la « métareprésentation picturale ⁵ », laquelle est un type de représentation picturale qui renvoie à sa propre production ou existence. Mitchell évoque, plus loin, l'art minimaliste afin de discuter d'un « texte pictural », décrit comme une représentation picturale implicitement liée à un texte ou à une théorie. Quoique l'étude de Mitchell soit axée sur la culture visuelle, elle ne néglige pas complètement la littérature. Mitchell examine diverses « représentations picturales par le texte ⁶ », montrant comment la textualité peut représenter l'expérience de façon picturale. Il commence par discuter des représentations picturales des livres et des textes dans l'art de William Blake et poursuit en

2 National Endowment for the Humanities.

3 « pictorial turn ».

4 « [...] a theory of pictures and a picture as theory ».

5 « metapicture ».

6 « textual pictures ».

revisitant le problème fondamental de l'*ekphrasis*, démontrant que la description picturale demeure une « impossible traduction » de l'« autre » de la littérature (p. 164), bien que cette impossibilité puisse travailler en faveur de la textualité. On trouve une forme tout aussi fascinante de représentation picturale par le texte dans les récits qui traitent de souvenirs personnels sous forme de témoignages, par exemple dans les récits des esclaves. Ces types de récits constituent des représentations picturales, puisqu'ils décrivent des scènes mémorielles. La narration de l'histoire dépend ici du retour dans un lieu particulier permettant la refiguration de la scène du souvenir (p. 203). Dans ces types de représentation picturale par le texte, le dispositif narratif permet une spatialisation du souvenir faisant ressurgir les conflits entre les races, les classes sociales et les sexes.

Les sections les plus captivantes de *Picture Theory* sont celles où il est question de l'anxiété culturelle suscitée par les représentations picturales. Les deux dernières sections du livre, « Pictures and Power » et « Pictures and the Public Sphere », abordent les questions qui affectent le plus la culture contemporaine. C'est dans ces sections que l'auteur semble le plus près d'expliquer l'avènement du tournant pictural. Mitchell y introduit la question du pouvoir, d'après l'analyse qu'a faite Michel Foucault du pouvoir en tant que relation. Les représentations picturales maintiennent une « relation externe avec les spectateurs » (p. 324) ou avec le monde empirique, et une relation interne de domination / résistance en tant que textes-images. On finit par comprendre que tout le livre traite en quelque sorte du pouvoir des représentations picturales. Ce qui surprend, c'est que le concept de pouvoir y est discuté par le biais des concepts d'illusion et de réalisme. La notion de « surveillance », amenée par Foucault, et celle de « spectacle », définie par Guy Debord, servent ici de paradigmes conceptuels à l'aide desquels Mitchell oriente sa discussion sur les relations de pouvoir. Selon Mitchell, le pouvoir des représentations picturales agit dans deux directions. D'abord la représentation picturale domine le monde empirique par le simple fait de le saisir ; c'est le mode de « surveillance » de la représentation picturale. Elle a aussi la capacité de fasciner : c'est le mode « spectaculaire ». Dans les deux cas, on recherche l'illusion du réalisme. Mitchell poursuit en présentant deux théories du visuel qui critiquent les effets néfastes de l'illusion sur les êtres humains et même sur les animaux, avançant que, contre toute attente, certains types d'illusion peuvent conduire à l'introspection. Il examine successivement la notion d'illusion chez Ernst Hans Gombrich et le concept d'irréalisme chez Nelson Goodman en plaidant pour la reconnaissance de la valeur de l'« illusionnisme » dans la sphère de la production culturelle. Prendre conscience de l'illusionnisme permettrait d'établir une distinction plus nette entre les représentations picturales réalistes et les représentations picturales de la « réalité ». Du point de vue de Mitchell, c'est la confusion entre divers ordres de représentation qui, dans la culture contemporaine, rend la nature des images troublante.

Le besoin d'une théorie des images se fait plus urgent au fur et à mesure que la réaction de la société devant les images devient plus violente ou irrationnelle. La théorie que propose Mitchell est fondée sur un examen presque ontologique de la nature

des images, sans toutefois aborder la manière particulière dont les représentations picturales affectent les gens. Si la distinction entre illusionnisme et « réalité » est importante lorsque l'on s'attache à décrire cette nature, il faut aussi admettre que, du point de vue fonctionnel, la conscience esthétique que suppose l'illusionnisme est une attitude qui ne peut être constamment maintenue. Les représentations picturales provoquent des réactions émotives ; elles provoquent des désirs qui tombent dans le hiatus existant entre représentations picturales et théorie. Mitchell reconnaît tacitement la possibilité de tels effets dans sa définition de l'illusionnisme, qui « est lié au pouvoir sur des sujets : c'est une action dirigée vers un sujet libre, à qui l'on s'adresse, que l'on persuade, amuse, trompe » (p. 326). Mitchell conçoit souvent la représentation picturale sur le mode rhétorique ; aussi peut-on se demander pourquoi la notion de « persuasion » n'est pas traitée plus longuement. N'est-ce pas en raison de ce pouvoir que les représentations picturales ont provoqué ce « tournant » ?

La section « Pictures and the Public Sphere » est importante parce que l'impact de la représentation picturale y devient tangible. Le domaine public, selon Mitchell, est constitué, en fait, de ceux qui participent aux débats publics. Cette définition permet de voir que la critique culturelle de Mitchell s'adresse à ceux qui sont autorisés à discuter des médias en public. Mitchell analyse les débats des médias autour de films tels que *Do the Right Thing*, de Spike Lee, et *JFK*, d'Oliver Stone, de même que la couverture de la guerre du Golfe par la chaîne CNN. Films et télévision semblent maintenant être les images-textes prédominantes de notre époque. Mitchell démontre que les médias oublient souvent que leur produit n'est que représentation ou — inversement, dans le cas de CNN — que la guerre n'est pas une production d'Hollywood. Une telle confusion est un indice de l'« effondrement » de la distinction entre « illusionnisme » et « réalité ». Des films comme *JFK* et *Do the Right Thing* relèvent du domaine public parce qu'ils menacent la représentation des mythologies nationales à la source des identités. À cet égard, ils peuvent être comparés à des monuments publics. Les monuments, l'art public et certains spectacles sont la proie du regard scrutateur du public. Ces images-textes, de par leur situation dans le domaine public, souffrent de la rage violente de la collectivité. Une autre chose remarquable est la capacité d'un certain art public d'anticiper cette violence dans sa fabrication. Tel est le pouvoir des représentations picturales.

Picture Theory a une réelle fonction pratique parce qu'il présente des formes de critique culturelle et une façon plus raffinée d'analyser l'image-texte. En même temps, l'ouvrage attire l'attention sur des zones critiques de la culture visuelle, bien que son auteur ne suggère aucun remède miracle à notre anxiété grandissante face aux représentations picturales. L'auteur espère que les critiques de la culture sauront être plus vigilants, car ils sont les nouveaux « gardiens » des représentations picturales (p. 423). La prémisse implicite est que la capacité de lire les médias serait peut-être une solution. Toutefois, une précaution supplémentaire s'avère nécessaire dans le contexte de la « visualité » : le fait de savoir que toutes les représentations visuelles sont des formes rhétoriques destinées à séduire n'empêchera jamais la séduction. On peut se demander

pourquoi *Picture Theory* ne traite pas de la notion de désir, en particulier lorsque, dans notre culture télévisuelle, le désir est intimement lié à la représentation picturale et au regard. Les représentations picturales étudiées dans *Picture Theory* ne sont pas, pour la plupart, des représentations picturales suscitant le désir ou cherchant à persuader, comme celles qui saturent aujourd'hui notre horizon visuel. Cette théorie semble avoir été développée sur la base d'exemples de nature autoréflexive empruntés au domaine de la « haute culture » ; ce sont des œuvres modernistes, qui remettent leurs fondements mêmes en question. Aussi peut-on se demander quels critères ont déterminé les objets de cette étude et si un concept comme l'image-texte serait aussi intéressant s'il était appliqué aux magazines de mode.

Je conclurai en disant que *Picture Theory* me semble se prêter assez bien aux débats ; d'abord parce qu'il pose plus de questions qu'un livre seul ne pourrait apporter de réponses, ensuite parce que, étant conscient des problèmes suscités par l'image, W. J. Thomas Mitchell a choisi de mener ses recherches en suivant des voies particulières. Il serait intéressant de connaître les raisons pour lesquelles ces choix apparaissaient plus urgents que d'autres.

Jean Klucinkas

Littérature comparée

Université de Montréal

(traduction : Nicole Côté)

■ Je suis sincèrement reconnaissant à Jean Klucinkas d'avoir écrit un compte rendu scrupuleusement précis des questions fondamentales de *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. En fait, j'ai l'impression que, d'une certaine manière, il connaît mieux l'ouvrage que moi, qu'il a su mettre le doigt sur ses défauts — qu'il traite avec la plus grande générosité. Il est vrai que l'ouvrage présente des images-archives étranges, disparates, presque fortuites : des images de tests psychologiques, des énigmes surréalistes, des photos de la Crise, des affiches-photos de films et d'actualités télévisées, des bandes dessinées du *New Yorker*, des couvertures du magazine *Mad*, des gravures de William Blake, des sculptures de Robert Morris, des peintures abstraites... Parfois, ces illustrations sont déjà considérées comme « canoniques » dans les discussions contemporaines sur les représentations picturales et sur la visualité. Le canard-lapin de Ludwig Wittgenstein, la classe égyptienne de dessin de Ernst Hans Gombrich ¹, les Ménines de Michel Foucault me semblaient incontournables ou, du moins, d'un grand pouvoir d'évocation pour les questions que j'y soulevais.

1 Le « canard-lapin », évoqué par Wittgenstein, est l'illustration d'un animal qui ressemble, selon l'angle duquel on le regarde, à un canard ou à un lapin. La classe égyptienne de dessin, à laquelle Gombrich fait allusion, est une caricature où l'on voit des élèves de l'Égypte antique exécuter un dessin en perspective ; on sait que les dessins que l'Égypte de cette époque nous a laissés étaient traités en aplat.

Ce sont parfois des représentations picturales « de l'instant », qui font partie, donc, de la vague d'images de culture de masse qui a envahi les circuits mondiaux des médias au début des années quatre-vingt-dix, vague propulsée par la chute du mur de Berlin, le démantèlement de l'Union soviétique, les événements de la Place T'ien an Men, la guerre du Golfe. *Picture Theory* tentait de prendre le pouls de cette époque, que l'on considère comme la fin de la Guerre froide, la fin de l'Âge nucléaire et (l'imprudente proposition est de moi) la fin du postmodernisme et l'ère du « tournant pictural ».

Toutefois, si je voulais enregistrer ce qui me semblait être un changement considérable dans les réalités et les imaginaires du début des années quatre-vingt-dix, je voulais aussi éviter la tentation du « présentisme », et particulièrement la sorte d'historicité dualiste caractéristique des histoires structurées à partir des oppositions binaires « traditionnel / moderne », « moderne / postmoderne ». Dans ce type d'histoires, le présent est souvent considéré comme une négation du passé, une « cassure », une « rupture » qui prédétermine les conclusions de l'histoire. C'est la raison pour laquelle une partie considérable des archives de *Picture Theory* provient de moments culturels plus anciens — de la discussion de Pline sur le réalisme pictural, des réflexions de Thucydide sur la division auditif / visuel de la représentation dans l'histoire, d'antiques systèmes mnémoniques et de la structure rhétorique des récits d'esclaves du XIX^e siècle. Je voulais suggérer, par le biais d'un éventail de cas et de moments historiques radicalement disparates, qu'il existe certains problèmes constants, peut-être même universels, dans la construction des représentations visuelles et dans leur relation aux autres sens et à la langue. Je reconnais que c'est là une position démodée, à une époque où des formes radicales de relativisme, de constructivisme et d'historicité dominent l'étude de la culture. Mais je suis assez théoricien — phénoménologue — pour reconnaître une certaine valeur stratégique au fait de me tenir rigoureusement en dehors de l'histoire et de soulever des questions très fondamentales, très générales, qui font naître des réponses surprenantes lorsqu'elles sont appliquées à des cas particuliers.

Quant au présent et à la caractérisation « postmoderne » qu'on en a donnée dans les années quatre-vingt, j'essayais, au fond, de jouer un double jeu. D'une part, je croyais sérieusement — et je continue de le croire — que le postmodernisme était terminé, c'est-à-dire qu'il ne sert plus, comme il l'a déjà fait, à articuler ce que Fred Jamieson a appelé la « dominante culturelle » du moment présent (on peut remarquer cela dans la dernière vague de publications qui divise maintenant le postmodernisme en phases ancienne, moyenne et récente). D'autre part, le tournant pictural n'est pas, comme Klucinkas le fait remarquer, situé au même niveau de généralité que le postmodernisme. En cela, il ressemble plus au « tournant linguistique » de Richard Rorty : un changement paradigme dans la théorie sur la culture.

Klucinkas remarque, avec raison, que le tournant pictural n'a toutefois pas — ou ne prétend pas avoir — « la même valeur explicative que le " tournant linguistique " de Rorty ». Le tournant pictural ressemble moins à un changement — paradigme philosophique dans lequel on pourrait utiliser la représentation picturale pour expliquer autre chose — qu'à l'irruption d'une anomalie qui aurait dû être contenue dans le tournant

linguistique et expliquée par lui. La sémiotique, la linguistique et l'analyse du discours avaient promis d'incorporer les représentations picturales à leurs analyses, au lieu de quoi elles ont plutôt fini par construire des représentations picturales en tant qu'« autres » qui se dérobaient toujours aux stratégies du tournant linguistique. Le stade du miroir (qu'il s'agisse du « miroir de la nature » chez Rorty, de la formation du sujet spéculaire chez Jacques Lacan ou des naïves théories mimétiques de la représentation) s'avéra plus difficile à dépasser que nous ne l'avions cru. La réalisation de cette difficulté hantait déjà la théorie postmoderne dans ses prophéties apocalyptiques d'une société du spectacle et de la surveillance. En ce sens, le moment historique des années 1989-1991 pourrait être considéré comme l'époque où une certaine notion de l'anxiété postmoderne « prenait forme », cependant que le postmodernisme, en tant que phénomène historique, prenait fin.

Dans *Picture Theory*, j'ai essayé d'articuler ce moment de l'histoire de la représentation visuelle autour de la question du pouvoir principalement. Klucinkas croit que j'aurais dû porter plus d'attention à la question de la persuasion, mais je crois que sa critique la plus révélatrice est son observation du fait que *Picture Theory* « ne traite pas de la notion de désir ». Il remarque que « les types de représentations picturales » dont je parle « ne sont pas, pour la plupart, des représentations picturales suscitant le désir ou cherchant à persuader, comme celles qui saturent aujourd'hui notre horizon visuel ». Il est vrai que la plupart des représentations picturales traitées évoquent l'énigmatique, l'incertain, ou provoquent une sorte de réflexion infinie, enjouée, sur le pouvoir des représentations picturales, mais elles n'éveillent pas le désir. C'est la raison pour laquelle l'ouvrage se définit mieux comme une tentative de représenter la théorie de façon picturale que comme une théorie de la représentation picturale. L'ouvrage tente de laisser les représentations picturales constituer cette théorie sur elles-mêmes, particulièrement en ce qui a trait à la discussion des métareprésentations picturales ².

Mais, de toute évidence, Klucinkas a raison lorsqu'il affirme que l'ouvrage laisse en plan le rapport entre le désir et les représentations picturales. La première critique de *Picture Theory* (dans le *Village Voice Literary Supplement*) affirmait que l'ouvrage aurait dû être intitulé : *Qu'est-ce que veulent les représentations picturales ?* Je me suis approprié cette question pour en faire le titre d'un essai (lequel doit paraître dans un numéro d'*Octobre* portant sur la culture visuelle) ; je crois même que j'en ferai le titre du prochain ouvrage dans la série qui comprend *Iconology* et *Picture Theory*. Néanmoins, comme le titre l'indique, la question n'est pas tout à fait centrée, comme le suggère Klucinkas, sur la capacité des représentations picturales à « susciter le désir » chez ceux qui les regardent. Je crois que cette façon de voir relève de la question de la persuasion en tant que forme de pouvoir et qu'elle traite la représentation picturale comme un mécanisme rhétorique. À mon avis, la question la plus urgente relève davan-

2 « metapictures ».

tage de ce qu'Aristote appelait la « poétique » plutôt que de la rhétorique. Je m'intéresse à la façon dont les représentations picturales (et les représentations en général) en viennent à être des « choses faites » ou des « êtres artificiels » qui semblent avoir leur propre subjectivité, leur propre statut de personne, leurs propres désirs — aucun de ces désirs ne peut être interprété comme étant seulement l'expression de celui qui l'a produit ou comme la projection de ceux qui le regardent.

Aussi ai-je l'intention d'explorer la question des représentations picturales et du désir, mais pas l'aspect de persuasion qui leur est lié. Je crois que le modèle du texte-image s'appliquera très bien aux magazines de mode, et je crois aussi que nous comprenons déjà assez bien les mécanismes de persuasion de la publicité et de la propagande. Ce que nous ne comprenons pas, ce sont les phénomènes modernes de l'idolâtrie, du fétichisme, du totémisme — alors que nous comprenons déjà mieux ces phénomènes dans leurs manifestations traditionnelles —, ainsi que la persistance de la magie-image dans divers arts et médias malgré tous nos actes critiques désenchantés et iconoclastes.

J'aimerais faire passer les questions cruciales de « ce que les représentations picturales signifient » et « ce que les représentations picturales font » (le problème de l'herméneutique et de la rhétorique) à « ce que les représentations picturales désirent / ce qui manque aux représentations picturales ³ ».

J'ose espérer que ce changement de perspective vers le désir des représentations picturales pourra faire dévier l'énergie vouée à la critique loin des stratégies iconoclastes, qui s'avèrent de plus en plus futiles. Je pense en particulier à la tendance à exagérer le pouvoir des représentations picturales sur les spectateurs et à la tendance, par conséquent, à exagérer l'impact politique de la critique et de la démystification du pouvoir des images (on pense ici à la campagne anti-pornographie, qui est un insigne exemple d'énergie politique mal orientée). Mettre l'accent sur le désir des représentations picturales — désir que l'on peut comprendre à la fois comme une envie et comme un manque — pourrait nous placer dans une position nous permettant d'avoir une conscience plus claire de la faiblesse réelle des représentations picturales et de reconnaître qu'une victoire de la critique sur les représentations picturales est un acte politique significatif. Si nous arrivons à comprendre ce que veulent les représentations picturales, ce qui leur manque, nous pourrions peut-être revenir à la question de leur signification et de leur effet en ayant un sentiment plus réaliste et plus mesuré de leur nature. Mais ces questions sont d'ordre purement spéculatif pour le moment et, comme Klucinskas l'a remarqué, j'ai la mauvaise habitude de poser plus de questions que je ne peux apporter de réponses.

W. J. Thomas Mitchell
Critical Inquiry
 Université de Chicago
 (Traduction : Nicole Côté)

3 NdT : il s'agit d'un jeu de mots sur « want » qui signifie, selon le contexte, « désirer » ou « manquer, faire défaut » : « [...] with the "want" understood as equivocating between positive desire and lack ».