**Quand montrer, c’est ne pas dire. Une approche sémio-linguistique**

**Marion Colas-Blaise**

**Université du Luxembourg,**

**CREM (Université de Lorraine) et CeReS (Université de Limoges)**

0. Remarques préliminaires

« Ce qui *peut* être montré *ne peut* être dit » : l’énoncé souligne la centralité de la distribution complémentaire de *montrer* et de *dire* dans le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (1993 : 59)[[1]](#footnote-1). Une centralité confirmée par tel passage d’une lettre de Wittgenstein à Russell :

L’essentiel réside dans la théorie sur ce qui peut être dit au moyen des propositions – c’est-à-dire au moyen du langage (et, ce qui revient au même, sur ce qui peut être *pensé*), et qui ne peut pas être exprimé à l’aide de propositions, mais peut seulement être montré. Tel est, je crois, le problème essentiel de la philosophie[[2]](#footnote-2). (Lettre à Russell, le 19.08.1919 ; l’italique est dans le texte)

Par ailleurs, la distinction entre *montrer* et *dire*, dont ce passage fournit un résumé, a inspiré bien des réflexions linguistiques, de Recanati (1979) à Berrendonner (1981) ou Ducrot (1984), de Nølke (1994) à L. Perrin (2008, 2010).

En guise de préambule, et de manière cavalière, on peut pointer quatre préoccupations majeures qui définissent en linguistique autant de lignes de frayage : la prise en considération du contexte, de la situation et du geste de l’énonciation que l’énoncé présuppose ; la question de la réflexivité liée en partie du moins aux marques qui manifestent au sein de l’énoncé l’acte qui le constitue ; l’aspect illocutionnaire en tant qu’il peut être distingué de l’aspect locutionnaire ; les critères de l’identification des indices montrant quel acte est accompli par l’énonciation et la distension des limites du montré au-delà du type de phrase assertif, des déictiques et autres embrayeurs.

Afin de prendre la mesure des demandes qui nous sont ainsi adressées, nous nous proposons de repartir des considérations de Berrendonner (1981). Reprenons son argumentation à grands traits, depuis la « marge » que Recanati distingue du texte : « le texte, écrit Recanati, c’est le texte de ce qui est énoncé, et dans la marge, nous trouvons des indications le concernant » ; le texte est « ce qui est *dit* à proprement parler » et la marge « ce qui est marginalement *indiqué*» (1979 : 142). La marge est occupée, note Berrendonner, par le seul « comportement locutoire d’énonciation » ; ce dernier est

1) geste, donc symptôme, dont le signifié, exhibitionniste, mais non narcissique, se montre sans se dire réflexivement ; et 2), il est impliqué par l’énoncé, lequel se définit comme contenu *actualisé*. Et ce qui se montre, dans le geste locutoire d’énonciation, n’est autre que ce qu’on appelle ailleurs l’ « assertion », c’est-à-dire le risque même de la prise de parole. (1981 : 121-122)

Trois pistes au moins s’ouvrent ainsi à la réflexion.

i) Si le comportement d’énonciation est « impliqué » par l’énoncé, on doit pouvoir remonter de celui-ci vers ce qu’il présuppose : son « actualisation » et, plus largement, vers le geste énonciatif dont il constitue la trace. L’énoncé renvoie à l’énonciation comme acte qui le constitue. La question qui se pose concerne alors la prise en considération de tous les types de phrase, au-delà même de l’assertion dont Berrendonner confirme le caractère symptomatique. Nølke  (1994 : 113) procède à une telle extension aux différents actes relevant de la véridiction, la présupposition, la supposition ou l’interrogation se prêtant elles-mêmes à la monstration.

ii) Ce premier point en appelle un deuxième : dans quelle mesure la monstration doit-elle être articulée avec la réflexivité ? Si, pour Berrendonner, « tout énoncé comporte un acte assertif sans avoir cependant à inscrire cet acte dans le contenu énoncé, c’est-à-dire sans avoir à admettre que le contenu *désigne réflexivement* sa propre énonciation (= sui-référentialité ) » (1981 : 121 ; l’italique est dans le texte), si, pour Austin, « une affirmation ne peut porter sur elle-même sans absurdité » (1962 : 124), Benveniste évoque le caractère réfléchissant des propositions assertives, interrogatives et impératives :

[…] ces trois modalités ne font que *refléter* les trois comportements fondamentaux de l’homme parlant et agissant par le discours sur l’interlocuteur […]. Ce sont les trois fonctions interhumaines du discours qui s’impriment dans les trois modalités de l’unité de phrase, chacune correspondant à une attitude du locuteur. (1966 : 130 ; nous soulignons)

Davantage encore, c’est une réflexivité généralisée que Recanati envisage dans *La transparence et l’énonciation*, en élargissant la question de la token-réflexivité – de la réflexion de l’énonciation comme événement se produisant dans un certain contexte – à la performativité des énoncés : « La token-réflexivité est universelle en ce qui concerne les énoncés, dans la mesure où tous sont des performatifs, primaires ou explicites » (1979 : 158).

iii) On entrevoit deux conséquences immédiates. D’une part, il convient de déterminer dans l’énoncé les expressions qui ont pour mission de réfléchir le fait de l’énonciation. C’est ouvrir la voie à une analyse en termes peirciens, qui permet à L. Perrin (2008) de distinguer la force descriptive, dénotative, conceptuelle de certaines expressions de leur force indicielle, de leur capacité à renvoyer à une situation d’énonciation et un sujet d’énonciation. S’il est vrai que « le sujet se montre, ne se dit pas », ainsi que le note Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques* (2004), ce sont les marques de son inscription dans l’énoncé qu’il importe d’inventorier. Si Nølke (1994) étend la monstration à « certains segments linguistiques », dont les interjections et les adverbes de phrase, L. Perrin, prenant appui sur ces travaux, ouvre grand l’éventail des

faits allant des marques déictiques à l’ensemble des formules énonciatives, et parmi celles-ci des interjections aux modalisateurs et aux verbes performatifs, en passant par les adverbes de phrases, les opérateurs et connecteurs argumentatifs, sans oublier ce qui a trait aux formes de phrases (affirmatives, interrogatives, impératives, exclamatives, mais aussi clivées, averbales, etc.), aux diverses connotations et orientations axiologiques des termes, jusqu’à certains effets stylistiques associés. (2010 : 73)

La monstration apporte une « signification additionnelle », selon les termes de Recanati, un « supplément » (1979 : 156), dès lors que l’énoncé performatif combine un dire qui a pour objet la réalité avec la réflexion de lui-même en tant que factualité ou événement de sens. S’emparant de la distinction entre *montrer* et *dire* pour caractériser la scénographie, Maingueneau note à son tour que celle-ci s’identifie «  sur la base d’indices variés repérables dans le texte ou le paratexte » et « se *montre,* par définition en excès de toute scène de parole qui serait *dite* dans le texte » (2004 : 192 ; l’italique est dans le texte). Globalement, on peut confier à l’opposition conceptuelle entre la *signification* et le *sens* le soin de rendre compte d’un processus de désambiguïsation et de détermination contextuelle, notamment du point de vue illocutionnaire :

Une expression token-réflexive, comme type, n’a pas de sens déterminé, mais une signification qui devient un sens déterminé quand a lieu l’énonciation dans un contexte d’un token particulier de cette expression : ce que signifie le type est alors complété par ce que montre le token, qui réfléchit le fait de sa propre énonciation, et invite à prendre en considération le contexte où elle advient. (Recanati 1979 : 164)

D’autre part, on conçoit la nécessité de ne pas tenir compte uniquement du geste de l’énonciation en ce qu’il renvoie à une instance subjective, mais également de l’action exercée sur un interlocuteur : à l’opposition entre *dire* et *montrer* se superpose la différence, selon les termes d’Austin, entre l’aspect locutionnaire de l’énoncé et l’aspect illocutionnaire.

Pour notre part, nous comptons engager ici une réflexion sémio-linguistique. D’abord, nous remonterons à la théorie de la dépiction telle qu’elle est développée dans le *Tractatus*, tout en nous départant du point de vue étroitement logique (notamment à travers la réintroduction de la question de l’énonciation). Ainsi, la proposition qui asserte et l’image qui représente[[3]](#footnote-3), dont le Wittgenstein du *Tractatus* affirme l’analogie (*cf*. par exemple Marconi 1997), seront reconsidérées comme des *textes-énoncés*[[4]](#footnote-4)(verbaux ou visuels) dont il faudra prendre en compte les spécificités. Ensuite, nous nous demanderons, essentiellement à la suite de Recanati, dans quelle mesure et selon quelles modalités un texte-énoncé reflète l’acte d’énonciation qui le constitue. Ainsi, l’hypothèse directrice que nous essayerons de vérifier dans cette étude est triple : i) le texte-énoncé verbal ou visuel *montre* une *forme de réalité* à travers l’ajustement de la forme de réalité avec une *forme de présentation* qui réclame une substance langagière ; ii) il *se* montre, c’est-à-dire montre sa structure, une cohésion ou une « adéquation » internes ; iii) à travers des marques plus ou moins explicites, le texte-énoncé montre l’*acte de discours ou d’énonciation* qu’il présuppose ; il atteste ainsi une *stratégie* d’énonciation qui peut entrer en concurrence avec celle que manifeste la *mise en pratique* du texte-énoncé dans une « scène prédicative »[[5]](#footnote-5).

Pour nous, les exigences se précisent ainsi : en quoi le déplacement de l’accent du dire (par la proposition verbale) et de la représentation (par l’image) vers la monstration, et donc la mise en évidence, successivement, i) de la structure commune, selon Wittgenstein, à une forme de réalité et une forme de présentation, ii) de la structure interne au texte-énoncé et iii) de la pratique qui l’englobe nous conduisent-ils, à travers un élargissement de la perspective, à exhiber le fonctionnement du langage et l’activité discursive elle-même ? On conçoit d’emblée les enjeux de notre réflexion, que la problématique de la monstration permet de nouer ensemble : nous inspirant de Wittgenstein librement, et donnant à notre réflexion le cadre théorique de la sémio-linguistique, nous viserons à examiner la *manière* dont un texte conjointement donne à voir une forme de réalité, porte sur lui-même et réfléchit l’acte d’énonciation à travers des marques qui peuvent être saisies à un double niveau : celui du texte-énoncé et celui de la « scène prédicative » qui en définit l’usage.

La réflexion sera déclinée en trois temps majeurs. Dans une première partie, nous questionnerons les fondements de la théorie de la dépiction : dans quelle mesure nous fournit-elle les outils permettant d’examiner et de décrire différentes *formes de présentation*, plus ou moins ressemblantes, qui ne décrivent pas une réalité déjà donnée, préexistante, mais proposent des formes de manifestation possibles de sa construction à travers l’énonciation ? Dans une deuxième partie, nous nous demanderons en quoi le texte-énoncé qui *se* montre donne à voir un invariant appelant un regard « structural ». Il s’agira également d’interroger une conception du texte qui prévoit que les éléments d’une situation y sont agencés « à titre d’essai ». Dans une troisième partie, il s’agira de voir dans quelle mesure le texte-énoncé et la « scène prédicative » exhibent les marques laissées par des stratégies d’énonciation, qui font signifier l’acte de discours ou d’énonciation sur le fond d’une « politique » du dire. En guise d’illustration, notre propos prendra appui sur l’œuvre de Joseph Kosuth intitulée *Une chaise, trois chaises[[6]](#footnote-6).*

1. La théorie de la dépiction et la forme de présentation

Afin de cerner davantage la notion de monstration selon Wittgenstein, reprenons les grandes lignes de la théorie de la dépiction. « Le concept général de proposition entraîne avec lui un concept tout à fait général de coordination de la proposition et de l’état de choses », écrit Wittgenstein dans *Carnets* (1971 : 32)*.* La théorie de la dépiction table alors sur la connexion biunivoque entre des éléments de la proposition et des éléments du fait, sur la correspondance entre un agencement d’éléments et celui d’un état de choses en vertu de la méthode de projection, chaque nouvelle combinaison des mêmes éléments renvoyant à un état de choses différent. Elle met en avant l’analogie entre la proposition et un tableau : « Un nom est mis pour une chose, un autre pour une autre, et ils sont reliés entre eux, de telle sorte que le tout, comme un *tableau vivant* [*lebendes Bild*], figure [*stellt vor*] un état de choses » (1993, 4.0311). D’abord, la proposition « est la description d’un état de choses » (4.023), elle décrit ou exprime un monde – « ce qui peut être dit, peut m’être dit par une proposition » (1971 : 62). Un tableau peut représenter une réalité tout comme la proposition « le chat se trouve sur le paillasson » peut asserter[[7]](#footnote-7) que c’est un fait que le chat est sur le paillasson. La réalité doit « être fixée par oui ou par non grâce à la proposition » (4.023), la valeur de vérité de la représentation étant déterminée à la faveur d’une comparaison de l’image avec la réalité : « Pour reconnaître si l’image est vraie ou fausse, nous devons la comparer avec la réalité » (2.223). En même temps, si l’image est « attachée à la réalité », si elle « va jusqu’à atteindre la réalité » (2.1511), c’est dans la mesure où la « forme de représentation [forme de présentation ; *Abbildung*] est la possibilité que les choses soient entre elles dans le même rapport que les éléments de l’image » (2.151).

Ce qui relève alors de la monstration, c’est la structure commune à la proposition-image et à la forme de la réalité : « Pour être une image, le fait doit avoir quelque chose en commun avec ce qu’il représente [présente ; *dem Abgebildeten*] » (2.16) et « dans l’image et dans le représenté [présenté ; *in Abgebildetem*] quelque chose doit se retrouver identiquement, pour que l’une soit proprement l’image de l’autre » (2.161). S’il y a monstration, présentation ou indication plutôt que représentation (*Darstellung*), c’est dans l’exacte mesure où la « forme logique » « se reflète » dans la proposition, qui en est « le miroir » (4.121) : « La proposition ne peut figurer [représenter ; *darstellen*] la forme logique » et « La proposition montre [*zeigt*] la forme logique de la réalité. Elle l’indique [*weist sie auf*] » (*ibid*.).

Il ne s’agira pas, ici, d’adhérer à une interprétation « chosiste » des mots ni à une vue « essentialiste » de la reproduction, dont Wittgenstein se détournera lui-même au début des années trente. Il a pris ses distances par rapport à une telle interprétation, comme l’attestent les *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*:

Si maintenant on dit : la proposition est une image de la réalité, alors on suit une fausse analogie. On pense : la proposition est constituée de mots, les mots représentent (*vertreten*) les choses de la réalité, donc la proposition comme une image ou un modèle représente (*darstellen*) une situation. Tout comme les mots sont liés dans la proposition, les objets sont liés dans l’état de choses. La proposition reproduit la réalité grâce à sa structure. […] Il n’est justement pas exact que les mots ressemblent aux choses et que par conséquent la proposition, en tant qu’elle est une combinaison (*Verbindung*) de mots, soit une image de la situation. (Wittgenstein 1997 : 254)

Le lien entre la proposition et l’image n’est pas rompu pour autant, puisque Wittgenstein note dans les *Dictées* qu’une image peut être « employée » (1997 : 254) comme une proposition[[8]](#footnote-8). Tout en se souvenant qu’il n’existe pas d’équivalence stricte et sans méconnaître les différences entre l’image et le verbal, on peut donc s’autoriser des possibilités d’*usage* dans un même « jeu de langage » (Wittgenstein 2004) pour aborder la proposition verbale et l’image d’un même point de vue : celui des conversions qui, mettant à profit une substance, mènent d’une matière à une forme.

C’est donc la notion de la monstration remaniée, dissociée de la loi de projection au sens strict, que nous retiendrons ici, en nous donnant pour tâche de démêler un premier nœud de problèmes : celui de la ressemblance, qui a par exemple conduit Goodman à considérer, en une position radicale, que « le fait est qu’une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence » (1990 : 35). Et Goodman de poursuivre : « La ressemblance n’est nullement *nécessaire* pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n’importe quoi d’autre » (*ibid*. ; l’italique est dans le texte).

Que le point de vue de la monstration conduise à envisager la possibilité d’une forme de présentation soustraite aux exigences de la ressemblance, le *Tractatus* le confirme à sa manière. Certes, « l’image peut représenter [présenter ; *abbilden*] toute réalité dont elle a la forme. L’image spatiale tout ce qui est spatial, l’image en couleurs tout ce qui est coloré, etc. » (2.171) ; certes, « l’essence du signe propositionnel devient très claire lorsque nous nous le figurons comme composé d’objets spatiaux (tels des tables, des chaises, des livres) au lieu de signes d’écriture. La position spatiale respective de ces choses exprime alors le sens de la proposition » (3.1431). Toutefois, et sans qu’il y ait une hiérarchisation des formes de présentation, la ressemblance d’ordre structural repose en définitive sur une communauté de forme ou de structure, sur la possession par l’état de choses et l’image du « même degré de multiplicité logique (mathématique) » (4.04). L’image est liée à au moins la possibilité de l’abstraction, qui fait fi de tous les éléments « arbitraires », non essentiels – et parmi eux, des faits spatiaux, temporels, colorés, sonores – dont, selon Wittgenstein, la présentation peut s’encombrer. C’est à cette condition que l’« écriture bi-dimensionnelle » peut « représenter toutes les propriétés *logiques* des états de choses » (1971 : 33). Plus largement, la présentation peut relever à des degrés divers de la modélisation ou schématisation, de la diagrammatisation selon Peirce[[9]](#footnote-9), sans que – dans les limites fixées par l’« équivalence » paraphrastique, qui n’est jamais totale (*cf*. Rabatel 2010) – le schéma soit dépositaire d’aucune information nouvelle, d’aucun point de vue s’ajoutant comme en supplément par rapport à l’image « imitative » : dans la perspective retenue ici, il est au contraire dépouillé des caractéristiques jugées secondaires parce qu’inessentielles. Sans doute gagne-t-on à rappeler la distinction, développée par Goodman (1990 : 205), entre le diagramme analogique ou graphique, quand un sismographe enregistreur, par exemple, exige que soient pris en considération tous les points d’une courbe, et le diagramme digital ou notationnel, pour lequel la taille ou la position des points n’ont aucune incidence. Une différence qui se profile sur l’horizon de la distinction entre les arts autographiques, telles la peinture ou la sculpture, qui exigent que soient prises en considération les conditions de leur production, et les arts allographiques, telle l’œuvre littéraire, dont la correction ne dépend ni du style de la typographie ni de la couleur de l’encre, de la nature du papier ou du nombre de pages.

C’est un tel point de vue que paraît réclamer l’œuvre *Une chaise trois chaises* de Joseph Kosuth : en plaçant une chaise en bois d’usage courant contre une cimaise, en la jouxtant à gauche d’une photographie de la même chaise, prise dans le même espace d’exposition, et à droite d’un panneau reproduisant la copie agrandie d’un article de dictionnaire (la définition du mot *chair* dans un dictionnaire anglais-français), Kosuth invite, en effet, non seulement à considérer la pluralisation et la diversité des formes de présentation, en fonction des langages, « objectal » ou « sculptural »[[10]](#footnote-10), photographique ou verbal, mis à contribution, mais à penser les modalités de la transposition d’un langage dans un autre. Ce que l’œuvre de Kosuth donne à voir, c’est le processus même de l’abstraction, de l’image que Wittgenstein dirait « aussi logique » à l’image « seulement logique » des faits, c’est-à-dire à la pensée en tant que forme de présentation parmi d’autres. Sémiotiquement, on dira que non seulement le texte-énoncé que constitue l’œuvre d’art (la chaise en bois ou la chaise photographiée) renvoie à une réalité précise en la construisant d’une certaine manière[[11]](#footnote-11), mais l’œuvre intègre le passage à la définition-traduction du lexème *chaise* qui, outre des renseignements sur son signifiant et son appartenance catégorielle, évoque la notion de certains types d’objets (chaise, fauteuil, chaise berceuse, chaise longue, pliant…) qui peuvent être distingués sur la base de leurs propriétés[[12]](#footnote-12). Enfin, on peut supputer le passage à une chaise soustraite au regard, dont le concept est suggéré[[13]](#footnote-13).

Ainsi, pour autant qu’elle est abstraite de la méthode de projection au sens étroit et que la forme de présentation est considérée comme la construction d’une réalité – au-delà donc du simple « reflet » –, la notion de monstration paraît garder toute sa pertinence.

2. Quand le texte-énoncé *se* montre

Que la focalisation sur la modélisation conduise à reléguer la question de la référenciation au second plan, au profit de considérations sur la structure, la conception de la grammaire le confirme : « La grammaire n’est redevable d’aucune réalité », écrit Wittgenstein (1980b : 191). Aussi le langage est-il mis en avant comme système, au détriment de considérations historiques : « Quand je dis “je vois une table dans ce tableau”, cela […] caractérise le tableau d’une façon qui n’a rien à voir avec l’existence d’une table réelle » et : « […] la relation que nous avons à une table peinte a certes historiquement sa source dans notre relation aux tables réelles, mais cette dernière relation n’intervient pas dans la précédente » (*ibid*. : 173).

Réintroduisant le point de vue de l’énonciation, nous proposons de recentrer le propos sur le texte-énoncé envisagé, dans la foulée, comme un tout de sens qui *montre* la solidarité du plan du contenu et du plan de l’expression. Mieux, suivant Fontanille (2003 : 114-115), on est amené à caractériser le texte-énoncé à travers le type de *modélisation réflexive* qu’il intègre, l’analyse sémiotique que celui-ci commande étant d’ordre « connotatif ». Si l’on vise ainsi l’adéquation de l’objet d’analyse à lui-même, la mise en évidence d’une cohérence interne met à contribution un système semi-symbolique qui répond aux trois exigences responsables de ce que Fontanille appelle la « conversion connotative » : la régularité d’une sélection projetée en invariant ; la corrélation de l’isotopie ainsi dégagée avec des isotopies associées ; la « stabilisation intentionnelle ».

Le texte-énoncé « chaise en bois » permet de le vérifier dès lors qu’on érige en invariant des variétés internes qui forment une structure, voire donnent lieu à une syntaxe inhérente à la forme comme construction de l’espace et de la matière : certaines relations géométriques (les pieds formant un angle droit avec le siège, lui-même associant un plan avec la verticalité et l’horizontalité du dossier), un volume, les masses, le rapport des vides et des pleins fournissent les éléments d’une combinaison. Plus précisément, sur la base de l’articulation du signe plastique avec le signe iconique (Groupe µ 1992), la stabilisation structurale peut résulter de la projection d’une isotopie du contenu récurrente /confort/ ou /qualité de l’accueil/, sur laquelle s’indexent des propriétés de la chaise convergentes : les angles arrondis et les courbes douces (par opposition aux lignes droites), le vernis lisse (par opposition à une surface granulée) ou la couleur chaude (par opposition aux tons froids).

Selon Fontanille, une analyse « méta-sémiotique », toutefois, invite à franchir les limites du tout de sens et, (r)ouvrant grand l’éventail des possibles, à convertir l’invariant en en variété. En vertu d’un type de modélisation interne « méta-sémiotique », le texte-énoncé affiche désormais sa capacité de variation : « […] la conversion méta-sémiotique n’est pas seulement une procédure descriptive ou explicative, mais d’abord un “événement discursif” » (2003b : 117). Et Fontanille ajoute :

autant la récurrence qui installe une sémiotique connotative peut passer inaperçue, dans la mesure où il [l’« événement discursif »] peut se confondre avec une redondance plus ordinaire, autant l’ouverture des possibles structuraux et la confrontation avec des modèles plus généraux ne peut pas ne pas frapper celui qui y assiste : en effet, la conversion méta-sémiotique implique par définition une confrontation entre une variété réalisée (celle qui passait pour un invariant) et les autres variétés *possibles* du modèle. (*ibid.* ; nous soulignons)

Il nous paraît important de prendre la mesure des conséquences d’un tel déplacement de l’accent au niveau des *modes d’existence*, en reformulant ces derniers en termes de degrés de présence de l’énoncé dans le champ du discours. On dira que, considéré lui-même comme une variété possible, le texte-énoncé n’est pas *réalisé* discursivement, mais qu’il bénéficie, dans le champ du discours, du mode de présence « actualisé » : suivant Fontanille (2003a), le texte-énoncé attend alors d’être admis dans le champ du discours et réalisé. Mettant la typologie des modes d’existence en relation avec celle de la prise en charge, on dira que le texte-énoncé conçu comme un possible est *préasserté* (plutôt qu’asserté) et, de ce fait, *pré-pris en charge* (Colas-Blaise 2011 : 44)[[14]](#footnote-14).

Cette cohabitation de variantes qui menacent de s’exclure est gérée par l’œuvre de Kosuth : en vertu d’un certain type de modélisation interne, la photographie de la chaise exhibe la confrontation entre une variété d’abord proposée comme un invariant (la chaise en bois) et une autre variété possible (sa photographie), sur le fond de l’ensemble des variétés possibles (également la définition dans le dictionnaire), qui correspondent à autant de possibles structuraux que l’œuvre de Kosuth finit par subsumer.

Sans doute suffit-il de considérer que la photographie *cite* le texte-énoncé « chaise en bois » – selon Goodman, «  une image en cite directement une autre seulement si, à la fois, elle y renvoie et la contient » (1992 : 65) – pour que l’utilité de la distinction entre les modes d’existence « actualisé » et « réalisé » soit confirmée. L’acte de reproduire X est traité par l’instance citante comme réalisé : la visée est intense et la saisie étendue ; l’ensemble bénéficie d’une assomption forte de la part du sujet d’énonciation citant. En même temps, et de manière solidaire, *ce qui est présenté* – le texte-énoncé « chaise en bois » – ne bénéficie pas de la présence discursive la plus forte par rapport à la position énonciative rapportante. Avant le phénomène de la sous- ou surénonciation (Rabatel 2001 : 79)[[15]](#footnote-15), l’élément étranger est d’abord potentialisé, ensuite actualisé (Colas-Blaise 2004).

Il est alors remarquable que dans le *Tractatus*, la variation concerne la situation elle-même : « Dans la proposition, les éléments de la situation sont pour ainsi dire rassemblés à titre d’essai [*probeweise*] » (4.031). En d’autres termes, la forme de présentation d’une réalité est considérée comme une forme possible sur le fond d’une pluralité d’expressions possibles. D’un point de vue structural, c’est considérer que la créativité se ramène à l’exploitation des virtualités disponibles au niveau du système. Enfin, comme, pour Wittgenstein, la photographie donne à voir la structure de l’état de choses qu’elle représente, de la même manière qu’une proposition verbale montre la structure de l’état de choses qu’elle asserte (Marconi 1997), un deuxième aspect s’ajoute : l’agencement des mêmes éléments de manière différente construit un état de choses différent. La proposition-image « présente la *possibilité* d’un état de choses » ou « la structure d’un état de choses possible » (D. Perrin 2007 : 98)[[16]](#footnote-16). Si la forme de présentation indique qu’il est possible d’établir une relation entre une « multiplicité logique » et un état de choses, adopter le point de vue de la monstration, c’est conférer à l’état de choses un mode d’existence particulier : non plus celui de l’existence vérifiée – celui du fait constaté –, mais celui de la *possibilité*. Il ne s’agit pas de révéler ce qui serait admis, mais de proposer[[17]](#footnote-17). Le point de vue de la monstration implique alors, contrairement à celui de la représentation, une déconnexion par rapport au critère de la vérité établie par comparaison de l’image avec la réalité : « La proposition *montre* son sens. La proposition *montre* ce qu’il en est des états de choses *quand* elle est vraie. Et elle *dit qu*’il en est ainsi » (4.022)[[18]](#footnote-18).

Dans ce cas, proposer une forme de réalité à travers un texte-énoncé, ce n’est pas imiter une réalité préexistante, c’est la construire d’un certain point de vue, sans la représenter sur la base d’une adéquation avec les faits, ni asserter d’un état de choses qu’il est un fait. L’assertion ou la représentation qui constate l’adéquation avec les faits sont momentanément suspendues. Cette suspension s’accommode de la prise en compte de l’*éventualité* d’un état de choses en deçà de toute vérification. Il s’agit de pré-asserter en montrant non point ce qu’on croit être vrai, mais ce qu’un état de choses *peut* être. À travers la forme de présentation, le texte-énoncé est mis en relation avec une forme de réalité sur le mode de la *proposition*, avec une forme de réalité *en devenir*, non pas fixe et immuable, mais provisoire et soumise à des changements.

3. Montrer la *manière* de dire

Nouons les fils ensemble : inscrivant la réflexion dans le sillage de celle du *Tractatus,* tout en privilégiant comme niveau de pertinence celui du texte-énoncé, nous avons avancé qu’une forme de présentation *montre* une forme de réalité, mais aussi *se* montre, qu’un tout de sens soit érigé au rang d’invariant ou que l’on conçoive la forme de présentation comme une variante possible à mettre en relation avec un état de choses possible. Ce dernier point nous invite à apporter un éclairage complémentaire : dans quelle mesure la monstration est-elle concernée par le *changement* de mode d’existence ou de degré de présence du texte-énoncé dans le champ du discours d’un sujet d’énonciation ? On avancera qu’un texte-énoncé *réfléchit* la *manière* dont s’opère le passage de l’actualisation à la *réalisation*, c’est-à-dire la *manière* dont il doit être interprété[[19]](#footnote-19), non seulement à travers certaines marques, mais dans sa totalité. Ainsi, la réalisation à travers l’assertion/représentation, mais aussi à travers l’ordre, la question, la promesse ou l’interjection engage du *dire*: Nølke (1994 : 113) applique le terme « véridiction » pour « désigner ce qui est de l’ordre du dit » et parmi les actes relevant de la véridiction, il mentionne l’assertion, la présupposition, la supposition, l’interrogation... En même temps, la « caractérisation » ainsi donnée à la parole relève du *montrer*: pour Ducrot, il s’agit d’une « caractérisation de l’énonciation, attachée à l’énoncé, et qui fait comprendre pourquoi le sujet parlant peut effectivement, en produisant l’énoncé, accomplir l’acte » (1984 : 184). La *détermination* (Récanati 1979 : 164), que nous attachons au passage de l’actualisation à la réalisation, transforme la signification en *sens*. Ducrot écrit à ce sujet :

En quoi consiste ce sens de l’énoncé, que le linguiste voudrait expliquer à partir de la signification de la phrase ? La conception du sens sur laquelle je fonde mon travail n’est pas à proprement parler une hypothèse, susceptible d’être vérifiée ou falsifiée, mais résulte plutôt d’une décision que justifie uniquement le travail qu’elle rend possible. Elle revient à considérer le sens comme une description de l’énonciation. Ce que communique le sujet parlant au moyen de son énoncé, c’est une qualification de l’énonciation de cet énoncé. Idée paradoxale en apparence, puisqu’elle suppose que toute énonciation fait, par l’intermédiaire de l’énoncé qu’elle véhicule, référence à elle-même. (1984 : 182)

Enfin, ce qui est montré, c’est la force illocutoire qui met l’interlocuteur dans l’obligation de dire, d’agir ou encore de réagir.

Plus largement, on mettra au compte de la monstration les *stratégies énonciatives* (Fontanille 2008), qui, tout à la fois, sont présupposées par, et inscrites dans le texte-énoncé et contraignent la réception de l’interlocuteur. Les stratégies énonciatives, en tant qu’elles ressortissent elles-mêmes à un usage, à une pratique, fournissent ainsi le point de vue qui permet d’approcher conjointement les formes de présentation ordonnables en un processus d’abstraction dont l’œuvre *Une chaise trois chaises* projette les étapes.

Cette dernière fournit à l’étude un cas particulièrement parlant, en manifestant une stratégie énonciative complexe. On dira ainsi que tant la chaise que la photographie et l’article de dictionnaire peuvent être considérés comme des textes-énoncés débrayés, « objectivés », c’est-à-dire dont les marques attestant l’inscription du sujet énonciateur ont été gommées ou pour le moins estompées. La stratégie d’effacement énonciatif – et, ainsi que le rappelle Rabatel dans ce volume, l’effacement énonciatif ne signifie pas l’absence du sujet d’énonciation (voir aussi Rabatel 2003) – a été définie ainsi par Vion (2001 : 334) : elle

constitue une stratégie, pas nécessairement consciente, permettant au locuteur de donner l’impression qu’il se retire de l’énonciation, qu’il « objectivise » son discours en « gommant » non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable. (2001 : 334)

Et Vion de distinguer différents cas de figure :

– Faire jouer au langage une fonction purement descriptive selon laquelle il se contenterait de constater et de relater les dispositions d’un monde tel qu’il serait sans l’intervention d’un sujet parlant. […]. – Construire un énonciateur abstrait et complexe, comme celui qui prendrait en charge un proverbe, un slogan publicitaire, un texte de loi, un article non signé de journal. – Construire un énonciateur “universel” comme celui qui prendrait en charge un discours scientifique ou théorique. (*ibid*.)

Avec des aménagements, ces trois types nous concernent directement. Certes, la fabrication de la chaise en bois ne parle pas d’abord du monde, mais aide à le constituer, en donnant forme au concept de chaise. Il reste que l’énonciation n’est pas liée à un projet d’expression créatrice, au sens où l’entend par exemple Deleuze (1990 : 182-183), quand il écrit : « Un créateur est quelqu’un qui crée ses propres impossibilités, et qui crée du possible en même temps […]. Si l’on n’a pas un ensemble d’impossibilités, on n’aura pas cette ligne de fuite, cette sortie qui constitue la création, cette puissance du faux qui constitue la vérité ». Fabriquer une chaise d’usage courant, sans chercher à innover, c’est respecter au maximum les normes du discours, c’est-à-dire concrètement les contraintes qui régissent l’interaction entre le sujet usager et l’objet. Ensuite, dans la mesure où elle est « référentielle »[[20]](#footnote-20), la photographie de la chaise peut être considérée comme la réénonciation (illusoirement) « transparente » d’un discours antérieur. Enfin, que la démarche soit onomasiologique (du concept au signe) ou sémasiologique (du signe au concept), qu’elle autorise la description d’une réalité (les types de chaises) ou déplace l’accent sur la visée métalinguistique (l’insertion du lexème « chaise » dans des expressions telles que « chaise à bascule »), la définition de dictionnaire s’apparente au discours scientifique ou théorique.

Toutefois, cette première stratégie entre immédiatement en concurrence avec une deuxième, qui serait « esthétique ». Il est en effet possible de diriger le regard sur des caractéristiques plastiques que la stratégie de l’effacement énonciatif a d’abord mises entre parenthèses : il en va ainsi de la texture particulière, de la compacité, des nervures fines du bois, du brillant du vernis, des insensibles changements chromatiques, des variations du clair à l’obscur, qui peuvent contribuer à inscrire l’objet dans une temporalité…, auxquels seule rend sensible une lecture artistique « dense » qui, dirait Goodman (1990), fait signifier tous les détails et revisite l’objet à la lumière des étapes de sa création. Dans ce cas, il ne suffit pas de dire que la chaise de Kosuth fournit à un état de choses une forme de présentation dont il est possible de dégager la structure ou logique interne ; si la chaise-sculpture acquiert son plein statut de signe, elle ne se contente pas de *montrer* une réalité à travers la structure (la « multiplicité logique ») qu’elle partage avec elle. On notera plutôt que l’approche artistique renforce la relation indicielle avec le sujet de l’énonciation, en production et en réception : le texte-énoncé « chaise en bois » réfléchit l’acte de discours et d’énonciation à travers les marques redevables de l’énonciation dite « énoncée ». Semblablement, en déport d’une première stratégie misant sur l’effacement de la subjectivité énonciative, l’approche artistique de la photographie rétablit la modalité sémiotique dans ses droits ; contre l’illusion de l’énonciation transparente, la photographie – *a fortiori* quand elle est « esthétique » – réénonce un énoncé antérieur en le remettant en perspective : au moins à travers la distance par rapport à l’objet, la hauteur de l’objectif, l’angle de prise de vue exact, la qualité et la direction de l’éclairage, qui s’ajoutent à d’autres transformations que le changement de medium emporte avec lui (Groupe µ 1992). Il suffit de considérer le support du texte-énoncé, la surface d’inscription, pour que la qualité du papier-support entre elle-même en ligne de compte. Enfin, cette même ambivalence se retrouve au niveau de la définition de dictionnaire dont l’« artistisation » peut impliquer une prise en considération de la qualité plastique (la typographie comme image : par exemple, la taille des caractères, la police, les signes diacritiques et de ponctuation, la gestion des blancs ; la qualité de l’impression, le grain du papier)[[21]](#footnote-21).

Or, en l’occurrence, le « regard esthétique » s’explique à partir de la *disposition* des textes-énoncés dans l’*espace muséal*, par l’entremise des objets[[22]](#footnote-22) qui les englobent : l’objet chaise est placé contre la cimaise, l’objet photographie et l’objet définition de dictionnaire sont encadrés et accrochés au mur, à une distance calculée de la chaise. Force est donc de prendre en considération un niveau de pertinence supplémentaire, autre que ceux du texte-énoncé et de l’objet.

Dans le sillage des recherches sur les pratiques sémiotiques selon Fontanille (2006, 2008), cela nous conduit à analyser non seulement les *textes-énoncés* (par exemple « objectal », photographique, définitionnel) et leurs *supports* d’inscription, non seulement les *objets*, mais encore le rôle actantiel qu’ils sont amenés à endosser, en même temps que l’environnement et l’énonciateur ou l’énonciataire, au sein de la « *scène prédicative* ». Grâce à ses potentialités, le texte-énoncé *réfléchit* ainsi la *manière* dont il est réalisé à travers son intégration dans une « scène prédicative » – dans un contexte, dirait Récanati (1979 : 157-158). La monstration est ainsi concernée par la *pratique* qui organise la « scène prédicative » en manifestant des stratégies énonciatives. L’action de la pratique peut être dite « instauratrice », au sens où l’entend Souriau (2009)[[23]](#footnote-23), quand il prend l’exemple de la table insérée dans différentes « scènes prédicatives » :

C’est de ce point de vue que je dis que cette table, malgré sa suffisante existence physique, reste encore à peine ébauchée, si je songe aux accomplissements spirituels qui lui manquent. […] Songeons à ce qu’elle serait devant un esprit capable de discerner toutes les particularités et les significations humaines, historiques, économiques, sociales et culturelles d’une table de Sorbonne ! Significations qui lui sont à coup sûr inhérentes, et pourtant toutes virtuelles, tant qu’il ne se trouve un esprit capable d’englober, d’assumer l’existence intellectuelle accomplie de cette table, de donner champ à cet accomplissement, d’exercer un effort pour promouvoir en ce sens l’existence d’un tel objet. […] Imaginons cette table traitée dans ce style d’intimité et presque d’intériorité dont un Vermeer a le secret ; ou bien telle qu’elle apparaîtrait comme accessoire d’un Colloque de Philosophes peint par un Titien ou par un Rembrandt. (2009 : 197)

À condition d’élargir la notion d’énonciation jusqu’à comprendre non seulement des « attitudes » (Récanati 1979 : 148), mais des gestes et des comportements, également en réception, on dira que, mis en espace et en scène dans l’espace muséal, le texte-énoncé « chaise en bois » et l’objet qui l’englobe réfléchissent la manière dont ils se proposent au dialogue que le sujet d’énonciation noue avec eux dans une situation sémiotique donnée. Impliqués dans une manipulation interactive, ils donnent à voir l’appréhension proprioceptive, c’est-à-dire corporelle, d’un sujet d’énonciation dont ils suscitent, ainsi que le note Van Lier (1959), des « actions motrices » : se déplacer dans l’espace pour regarder la chaise de tous côtés, selon des perspectives variées, avant d’essayer d’homogénéiser les points de vue autorisés – seul le dos de la chaise, appuyé contre la cimaise, est partiellement soustrait au regard – et de construire un tout de sens ; en vertu du déplacement, la topographie de la lumière peut donner lieu à une métamorphose de la forme (Focillon 2010). Sans doute la requalification de la chaise en objet d’art[[24]](#footnote-24) se traduit-elle déjà par le simple fait que, arrachée tout d’un coup à la classe des objets domestiques, parce que mettant en échec la promesse d’une conjugaison du besoin de s’asseoir avec l’offre de repos inscrite dans la chaise, et chargée d’une valeur exemplaire (Goodman 1990), elle peut tenir le visiteur à une distance « respectueuse »[[25]](#footnote-25). Insérés dans une « scène prédicative » à travers leur mise en espace, le texte-énoncé et l’objet *reflètent* l’énonciation d’un sujet sensible et percevant qui, loin de réaliser les propositions d’usage et d’interaction avec l’usager inhérentes à la chaise objet domestique – la chaise « artistisée » y est précisément soustraite –, favorise une entrée en résonance co-fondant le sujet et l’objet et instaurant idéalement, entre les configurations de celui-ci et le sujet, une correspondance d’ordre rythmique (Geninasca 1984 : 25).

Il est alors remarquable – et ce sera notre dernier point – qu’à condition que soient considérés des niveaux de pertinence différents, l’œuvre *Une chaise trois chaises* fasse coexister la stratégie d’effacement énonciatif, qui joue au niveau du texte-énoncé, et la stratégie « artistique », envisagée au niveau de la «  scène prédicative ». Il n’est pas sûr, en effet, que le « regard esthétique » s’attardant sur les subjectivèmes que renfermerait le texte-énoncé constitue ici la réponse la plus appropriée ; sa pertinence est pour le moins mise en débat. Il semblerait, au contraire, que l’« artistisation » soit le fait de la mise en scène prédicative. Renvoyant au premier « ready-made » de Duchamp, Kosuth dissocie les questions de l’esthétique et de l’art :

[…] l’esthétique est, d’un point de vue conceptuel, étrangère à l’art. Aussi, n’importe quel objet physique peut devenir *objet d’art*, ce qui veut dire qu’il peut être considéré comme étant de bon goût, esthétiquement agréable, etc. Mais ceci est sans rapport avec l’introduction de l’objet dans un contexte artistique, c’est-à-dire avec son *fonctionnement* dans ce contexte. […] Une œuvre est une tautologie, en ce sens que c’est une présentation de l’artiste, autrement dit, que celui-ci déclare que cette œuvre d’art *est* de l’art, c’est-à-dire une *définition* de l’art. […] Ainsi, le fait qu’il s’agisse d’art est un pur *a priori* (c’est ce que veut dire Don Judd lorsqu’il déclare que « si l’on nomme cela art, c’est de l’art »). (1989 : 238-239 ; les soulignements sont dans le texte)

Ainsi, indépendamment même des subjectivèmes éventuellement repérables dans un texte-énoncé, et que la stratégie de l’effacement énonciatif met entre parenthèses, l’acte d’énonciation peut être reflété par la mise en scène prédicative des textes-énoncés : par l’organisation de l’espace muséal et par la création d’une temporalité spécifique.

Au terme de ces investigations, il paraît important de distinguer trois formes de monstration qui correspondent à différents points de vue sur le texte-énoncé : i) le texte-énoncé *se* montre en tant que forme de présentation possible, donc actualisée, dotée d’une structure interne ; ii) il montre une forme de réalité possible ; iii) réalisé, il reflète le geste d’énonciation qui a, selon Berrendonner (1981), le statut de symptôme, renvoyant à un sujet d’énonciation et une situation d’énonciation : on a vu que, en dernière instance, l’acte d’énonciation pratique est reflété par le texte-énoncé réalisé à travers son insertion dans une « scène prédicative » ; réalisé, le texte-énoncé se montre comme tel. En même temps, l’œuvre de Kosuth invite à prévoir une étape ultime : celle d’une « méta-monstration ». Gardant à l’esprit ces trois aspects complémentaires, on peut en effet avancer que le texte-énoncé non seulement réfléchit une pratique énonciative, liée à des stratégies énonciatives, qui indique comment il doit être interprété et réalisé, mais réfléchit le geste d’énonciation en tant qu’il se prend lui-même pour objet. Relève alors de la monstration une pratique « méta-énonciative », qui règle la manière dont la pratique artistique indique la manière dont le texte-énoncé *Une chaise, trois chaises* est réalisé[[26]](#footnote-26). La juxtaposition, mais aussi le dialogue entre plusieurs médias – objectal, photographique et verbal – rendent explicite au niveau du texte-énoncé global l’*autoréflexivité* de l’œuvre d’art, qui reflète non seulement la pratique énonciative qu’elle présuppose et qui la constitue, mais le *processus* même de la pratique énonciative ; l’œuvre érige en objet de la monstration sa définition même en tant qu’œuvre.

Marion Colas-Blaise

Université du Luxembourg, UR IPSE

CREM (Université de Lorraine) & CeReS (Université de Limoges)

Bibliographie

Austin, John, 1962, *Philosophical Papers*, Oxford, Clarendon Press, New York.

Benveniste, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale,* 1, Paris, Gallimard.

Berrendonner, Alain, 1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.

Beyaert-Geslin, Anne, 2012, *Sémiotique du design*, Paris, PUF.

Bouveresse, Jacques, 1978, « “Le tableau me dit soi-même…”. La théorie de l’image dans la philosophie de Wittgenstein », *Macula*, 5/6, p. 150-164.

Chalumeau, Jean-Marc, 2010, *Comprendre l’art contemporain*, Paris, Éditions du Chêne / Hachette-livre.

Colas-Blaise, Marion, 2004, « Le discours rapporté du point de vue de la sémiotique : Dynamique discursive et avatars de la dénomination propre chez Patrick Modiano », *in* J. M. Lopez Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (éd.), *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L’Harmattan, p. 163-172.

Colas-Blaise, Marion, 2011, « Les types et les régimes de la prise en charge : de la linguistique de l’énonciation à la sémiotique du discours », *in* P. Dendale et D. Coltier (dir.), *La prise en charge énonciative. Études théoriques et empiriques*, Bruxelles, Groupe de Boeck, Éditions Duculot, p. 37-54.

Culioli, Antoine, 1968, « Assertion », *Encyclopédie Alpha.*

De Barros, Manuela, 2011, *Duchamp & Malevitch*, Paris, L’Harmattan.

Deleuze, Gilles, 1990, « Les intercesseurs », *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit.

Ducrot, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

Fontanille, Jacques, 2003a [1998], *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.

Fontanille, Jacques, 2003b, « Énonciation et modélisation », *Modèles linguistiques,* t. XXIV, fasc. 1, p. 109-133. Fontanille, Jacques, 2006, « Textes, objets, situations et formes de vue. Les niveaux de pertinence du plan de l’expression dans une sémiotique des cultures », *in* J. Alonso, D. Bertrand, M. Costantini et S. Dambrine (éd.), *La transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Paris, PUV, Saint-Denis, p. 213-240.

Fontanille, Jacques, 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

Floch, Jean-Marie, 1986, *Les formes de l’empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.

Focillon, Henri, 2010 [1934], *Vie des formes*, Paris, PUF.

Geninasca, Jacques, 1984, « Le regard esthétique », *Actes Sémiotiques-documents VI*, 58.

Goodman, Nelson, 1990 [1968], *Langages de l’art*, trad. fr. J. Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

Goodman, Nelson, 1992 [1978], *Manières de faire des mondes,* trad. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

Groupe µ, 1978, « Douze bribes pour décoller en 40.000 signes », *Revue d’esthétique*, 3-4, p. 11-41.

Groupe µ, 1992, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l’image*, Seuil, Paris.

Kosuth, Joseph, 1989 [1969], « Art after philosophy », in *L’art conceptuel, une perspective* (22 nov. 1989 – 18 févr. 1990), Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

Maingueneau, Dominique, 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin.

Marconi, Diego, 1997, *La philosophie du langage au XXe siècle*, trad. fr. M. Valensi, Combas, Éditions de l’éclat.

Moeglin-Delcroix, Anne-Marie, 1998, « Les deux sources de l’illimitation de l’art », *in* C. Buci-Glucksmann (éd.), *Les frontières esthétiques de l’art*, Paris, L’Harmattan (Université Paris 8, Collection *arts 8*).

Nølke, Henning, 1994, *Linguistique modulaire : de la forme au sens,* Paris-Louvain, Peeters.

Peirce, Charles Sanders, 1955, *Philosophical Writings of Peirce*, J. Buchler (éd.), New York, Dover Publications, Inc.

Perrin, Denis, 2007, « Wittgenstein et le clair-obscur de l’image », *in* A. Schnell (éd.), *L’image*, Paris, Vrin, p. 91-113.

Perrin, Laurent, 2008, « Le sens montré n’est pas dit », *in* M. Birkelund, M.-B. Mosegaard Hansen et C. Norén (éd.), *L’énonciation dans tous ses états. Mélanges offerts à Henning Nølke à l’occasion de ses soixante ans*, Berne, Peter Lang, p.157-187.

Perrin, Laurent, 2010, « *L’énonciation dans la langue*. Ascriptivisme, pragmatique intégrée et sens indiciel des expressions », *in* V. Atayan & U. Wienen (éds), *Ironie et un peu plus. Hommage à Oswald Ducrot pour son 80ème anniversaire*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 65-85.

Rabatel, Alain, 2003, « L’effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et de sur-énonciation », *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, 14, p. 33-61.

Rabatel, Alain, 2006, « Les auto-citations et leurs reformulations : des surassertions surénoncées ou sousénoncées », *Travaux de linguistique*, 2006/1, 52, p. 71-84.

Rabatel, Alain, 2010, « Pour une approche intégrée des reformulations pluri-sémiotiques en contexte de formation : apprendre en reformulant et en resémiotisant documents iconiques, gestes et actions », *in* A. Rabatel (dir.), *Les reformulations pluri-sémiotiques en contexte de formation*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 7-45.

Récanati, François, 1979, *La transparence et l’énonciation*, Paris, Seuil.

Schulte, Joachim, 1992, *Lire Wittgenstein. Dire et montrer*, Combas, Éditions de l’éclat.

Souriau, Étienne, 2009 [1943], *Les différents modes d’existence,* suivi de *De l’œuvre à faire*, Paris, PUF.

Van Lier, Henri, 1959, *Les Arts de l’espace*, Casterman.

< http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\_locale/semiotique/arts\_espace\_1.pdf>

Vion, Robert, 2001, « “Effacement énonciatif” et stratégies discursives », *in* M. De Mattia & A. Joly (éds), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, p. 331-354.

Wittgenstein, Ludwig, 1961 [1921], *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, trad. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard.

Wittgenstein, Ludwig, 1971 [1961], *Carnets 1914-1916*, trad. fr. G. G. Granger, Paris, Gallimard.

Wittgenstein, Ludwig, 1980a [1921], *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig, 1980b [1969], G*rammaire philosophique*, trad. fr. M.-A. Lescourret, Paris, Gallimard.

Wittgenstein, Ludwig, 1993 [1921], *Tractatus logico-philosophicus*, trad. fr. G. G. Granger, Paris, Gallimard.

Wittgenstein, Ludwig, 1997, *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick, 1,* A. Soulez (dir.), Paris, PUF.

Wittgenstein, Ludwig, 2001, *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche aufgezeichnet von Friedrich Waismann,* B. F. McGuinness (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig, 2004 [1953], *Recherches philosophiques,* trad. fr. F. Dastur *et alii*, Paris, Gallimard.

Wölfflin, Heinrich, 2008 [1896, 1897, 1915], *Comment photographier les sculptures, 1896, 1897, 1915*, Paris, L’Harmattan.

1. Sauf indication contraire, nous nous baserons sur la traduction du *Tractatus logico-philosophicus* par G. G. Granger. Par la suite, nous renverrons au numéro du paragraphe concerné. Pour la version allemande, *cf.* Wittgenstein 1980a. [↑](#footnote-ref-1)
2. Cité par Schulte, 1992 : 69. [↑](#footnote-ref-2)
3. Nous traduisons par « représentation » le mot allemand *Darstellung* (cf., par exemple, D. Perrin 2007). En cela, nous nous écartons de la traduction par G.G. Granger, qui a recours à « figuration », le terme « représentation » traduisant l’allemand *Abbildung* (pour nous : « présentation »)*.* [↑](#footnote-ref-3)
4. Au sujet du texte-énoncé, voir Fontanille 2006 : 218 : « Un “texte-énoncé” est un ensemble de figures sémiotiques organisées en un ensemble homogène grâce à leur disposition sur un même support ou véhicule (uni-, bi- ou tri-dimensionnel) ». Dans ce cas, « texte » comprend aussi bien les textes verbaux que les textes non verbaux (tableau, photographie, sculpture…). On notera que, même si, dans les *Dictées à Waismann et pour Schlick*, Wittgenstein nuance le rapprochement entre la proposition et l’image, il écrit : « […] le mot “image” a cela de bon qu’il nous retient de penser exclusivement au langage verbal à propos de l’expression “proposition” », 1997 : 254-255. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Cf.* Fontanille 2008 : 26-27 : « […] du côté du contenu, les pratiques se caractérisent par l’existence d’un noyau *prédicatif,* une “scène” étant alors organisée autour d’un “acte” […]. Cette scène se compose d’un ou plusieurs procès, environné par les actants propres au macro-prédicat de la pratique. Ces rôles actantiels propres à ce macro-prédicat peuvent être joués entre autres : par le texte ou l’image eux-mêmes, par leur support, par des éléments de l’environnement, par l’usager ou l’observateur […] ». [↑](#footnote-ref-5)
6. Dans son article « Art after philosophy », Joseph Kosuth (1989), qui a été influencé par la théorie du langage de Wittgenstein, établit une analogie avec le langage verbal. [↑](#footnote-ref-6)
7. Voir par exemple la définition de l’assertion de Culioli : « Au sens strict, assertion s’emploiera chaque fois que l’énonciation porte sur une certitude, c’est-à-dire chaque fois que l’on est en mesure de déclarer vraie une proposition, que celle-ci soit de forme affirmative ou négative, à l’exclusion des autres modalités », 1968. [↑](#footnote-ref-7)
8. Wittgenstein écrit aussi : « Je peux donc utiliser une image comme une proposition. Comment est-ce possible ? La réponse s’énonce : parce que justement toutes les deux coïncident à un certain point de vue, et cet élément commun, je l’appelle *image*. L’expression “image” est alors déjà prise en un sens étendu », 2001 : 185 (traduction de Bouveresse, 1989 : 159). [↑](#footnote-ref-8)
9. Au sujet d’un rapprochement avec Peirce (1955 : 105), qui définit le diagramme comme représentant « les relations, principalement dyadiques, ou considérées comme telles, des parties d’une chose par des relations analogues dans leurs propres parties », voir Bouveresse 1978 : 154-155. [↑](#footnote-ref-9)
10. Nous reviendrons *infra* sur le passage de la fabrication de la chaise comme objet d’usage courant à une « artistisation » qui la rapproche de la sculpture. [↑](#footnote-ref-10)
11. On notera qu’au titre des réserves émises au sujet du *Tractatus,* Wittgenstein semble prendre ses distances par rapport à l’idée du « reflet » d’un état de choses donné. Il redéfinit ainsi la « méthode de projection » dans la *Grammaire philosophique* (1980b : 218-219) : dépasser l’idée d’une corrélation biunivoque au sens étroit du terme, à travers laquelle la proposition-image est supposée aller jusqu’à la réalité, revient à éviter la « confusion entre les rayons de projection qui relient l’image à l’objet et la méthode de projection » et à rétablir ainsi la « différence entre la proposition et la réalité », la place pour une « méthode d’application » dont la loi de projection au sens étroit suppose l’abolition. [↑](#footnote-ref-11)
12. Comme il s’agit d’un dictionnaire bilingue anglais-français, la définition ne décrit pas la réalité conceptuelle du mot en déclinant les sèmes. [↑](#footnote-ref-12)
13. Au sujet de cette interprétation, voir par exemple Chalumeau 2010 : 142. [↑](#footnote-ref-13)
14. Nous distinguons quatre régimes de la prise en charge : i) la prise en charge assertive réalisante, ii) la « pré-prise en charge », de l’ordre de l’actualisation ou préassertion (de l’advenue en discours de contenus franchissant la frontière du champ de présence en direction du centre), iii) la « dé-prise en charge » potentialisante, dans le cas de la désassertion ou simple prise en compte d’un contenu entré dans l’usage, iv) la prise de position (en relation avec le mode virtuel). [↑](#footnote-ref-14)
15. Sans méconnaître les difficultés auxquelles peut se heurter la mise en regard de la citation visuelle et de la citation verbale, les notions de sous- et de surénonciation peuvent être convoquées avec profit. Ainsi, dès lors qu’on met l’accent sur l’esthétique de la photographie, on peut choisir de se conformer au point de vue « idéal » en accord avec la vision originelle de l’artiste – le point de vue « empathique » sur l’art ou le point de vue « adéquat » réclamé par l’œuvre d’art (Wölfflin 2003) –, ou de s’en dire distant, en privilégiant la liberté recréatrice. [↑](#footnote-ref-15)
16. « L’image contient la possibilité de la situation qu’elle figure [*darstellt*] » (2.203) et « Ce que l’image figure [*darstellt*] est son sens » (2.221) : D. Perrin (2007 : 98) souligne que le verbe *darstellen* signifie ici « présenter », au sens de « placer sous les yeux, donner à voir » et s’apparente à *zeigen*. [↑](#footnote-ref-16)
17. Au sujet de la proximité de « montrer » avec « révéler », mais aussi de la polysémie de « montrer », voir Cadiot ici même. [↑](#footnote-ref-17)
18. Nous suggérons de traduire *wenn* par « si » (« si elle est vraie »), comme le propose aussi Bouveresse 1978 : 158. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Cf.* Wittgenstein dans les *Carnets*: « Comment peut m’être *communiquée* la *manière* dont la proposition représente ? […] Si cela devait m’être dit, ce serait par le moyen d’une proposition, qui ne pourrait cependant que le montrer » (1971 : 62 ; les italiques sont dans le texte). [↑](#footnote-ref-19)
20. A sujet de l’opposition entre la photographie « référentielle », largement informative, et la photographie « mythique », essentiellement créatrice, voir Floch 1986 : 20. [↑](#footnote-ref-20)
21. On pourra ajouter à cette analyse que le texte-énoncé global – l’œuvre *Une chaise trois chaises* –, qui comprend les énoncés « objectal », photographique et définitionnel, porte les marques d’une stratégie énonciative proche du « collage », c’est-à-dire de l’inscription d’une subjectivité à travers l’exhibition des « ruptures » entre différentes isotopies (Groupe 1978) ; cette stratégie implique d’autant plus fortement l’interlocuteur, mis en demeure de construire une cohérence comme malgré tout. La juxtaposition des trois énoncés en est responsable, en dépit des conversions intermédiales (de la chaise-objet vers la photographie de la chaise…) qu’on peut observer. De Barros (2011 : 163) insiste sur le fait que Kosuth déjoue toute tentative de composition en introduisant le langage dans l’œuvre « en une définition éclatée ». [↑](#footnote-ref-21)
22. Selon Fontanille 2006, les objets constituent des structures matérielles englobant les textes-énoncés et leurs supports, qui ont des propriétés morphologiques, sont pourvues d’une fonctionnalité et présentent une forme identifiable. [↑](#footnote-ref-22)
23. On dira toutefois que le devenir des formes n’est pas nécessairement soumis à une visée téléologique ni guidé par le souci de l’« accomplissement spirituel » (Souriau 2009 : 197). Récanati fait lui-même allusion à l’action « instauratrice » de Souriau : « Les énoncés qui ne décrivent pas, mais instaurent, ne sont ni vrais ni faux ; ou, si on leur accorde une vérité, ce sera cette *vérité d’instauration* dont parle Étienne Souriau au sujet de l’art et de la philosophie », 1979 : 100. [↑](#footnote-ref-23)
24. On notera toutefois une différence entre la production et la réception : la pratique artistique est première du point de vue de la réception et seconde du point de vue de la production. [↑](#footnote-ref-24)
25. Beyaert-Geslin (2012) fait de la distanciation (l’éloignement de l’œuvre) le corollaire d’un renforcement de la cohésion et du repli de l’œuvre sur elle-même. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Cf*. Kosuth (1989 : 241) : « La seule revendication de l’art est l’art. L’art est la définition de l’art ». Plus largement, l’influence que la philosophie du langage de Wittgenstein a exercée sur Kosuth (*cf.* Moeglin-Delcroix 1998) semble confirmée par telle prise de position dans « Art after philosophy » : « une œuvre d’art est une sorte de *proposition* présentée dans le contexte de l’art qui est un commentaire sur l’art ».   [↑](#footnote-ref-26)