

Ce texte est paru dans :
Biglari Amir (dir.), *La sémiotique et ses potentiels*,
Paris, L'Harmattan, 2025, p. 489-502.

La sémio-pragmatique de Peirce et l'activité artistique contemporaine

Nicole Everaert-Desmedt
Université Saint-Louis (Belgique)

1. Introduction

Notre texte s'inscrit dans un courant de recherches qui a abordé les rapports entre la sémiotique et les théories de l'art. Nous montrerons comment la sémiotique peircienne est complémentaire de ces approches. Son apport consiste essentiellement dans l'orientation pragmatique, indispensable pour rendre compte de l'art contemporain, dans lequel l'activité artistique importe davantage que l'objet créé. Nous passerons en revue quelques concepts peirciens, que nous mettrons ensuite en pratique pour aborder l'art contemporain du point de vue de sa production et de sa réception. Enfin, nous analyserons un exemple de performance participative : *When Beauty visits*, de Lee Mingwei.

2. Rapports entre théories sémiotiques et théorie de l'art

2.1. Sémiotique et esthétique

Parret retrace l'histoire de l'esthétique depuis l'invention de la doctrine par Baumgarten en 1735 et son développement par Kant. Il remarque que cette esthétique classique, fondée sur l'équilibre entre la forme et la matière, est remise en question depuis les années 1960, que «l'esthétique kantienne du jugement esthétique du beau et du sublime [...] est en pleine crise de nos jours, aussi bien pour ce qui marque intimement la production artistique que pour sa théorisation» (2018, p. 411). Il examine ensuite l'apport de la sémiotique dans l'élaboration d'une nouvelle théorie esthétique, en se référant principalement au petit livre de Greimas, *De l'imperfection* (1987), dans lequel Greimas insiste sur la polysensorialité et le jeu des synesthésies dans l'expérience esthétique. À la sensorialité mise en évidence par Greimas, Fontanille (2004) ajoute la corporéité. Ainsi se constitue une «sémio-esthétique» qui évoluera dans différentes directions, s'ouvrant sur la morphologie et la phénoménologie.

2.2. Sémiotique et histoire de l'art

Lupien retrace les étapes du rapprochement entre l'histoire de l'art et la sémiotique. Les historiens de l'art se référaient le plus souvent à l'iconologie de Panofsky (1892-1968), mais ce modèle, qui ne considère que le signifié des œuvres sans prendre en considération le signifiant plastique, s'est révélé impuissant pour rendre compte des œuvres non figuratives. Les théoriciens de l'art se sont

alors tournés vers la sémiotique d'origine linguistique, qu'ils ont adaptée au domaine visuel. Lupien se réfère notamment aux travaux de Floch, Saint-Martin, le *Groupe mu* et Eco :

Ce que Saint-Martin et Eco ont voulu de plus en plus pratiquer, était une sémiotique qui n'assujettissait plus l'art au langage verbal, ni les signes iconiques à leurs référents mondains, et qui allait désormais entendre l'œuvre comme expérience sensible de l'artiste et du spectateur. (2019, p. 478)

Ensuite, à partir de la fin des années 1980, les historiens de l'art et sémioticiens du visuel ont enrichi leur approche en s'appuyant sur les théories de la perception-cognition. Pour sa part, Lupien met l'accent, dans sa pratique de l'analyse sémiotique du domaine visuel, «sur la dimension polysensorielle de la production et la réception de l'art» (*Ibid.*, p. 482). Elle propose de distinguer des styles perceptifs selon la manière dont une œuvre sollicite polysensoriellement le spectateur, en précisant que «ces styles perceptifs ne sont pas confinés dans l'œuvre mais ils sont éprouvés, sentis, et en quelque sorte construits par le spectateur à partir de cette œuvre qu'il perçoit» (*Ibid.*, p. 483).

3. Le système peircien et l'activité artistique

Comme les propositions précédentes, notre approche mettra l'accent sur la sensorialité dans l'expérience artistique, qui correspond à la catégorie peircienne de la «priméité». Et, dans la perspective pragmatique de Peirce, nous mettrons en rapport la production de l'œuvre et sa réception. Même si, vers la fin de sa vie, Peirce commence à considérer les limites du pragmatisme, qui s'occupe essentiellement de la clarté de

la pensée et non de sa créativité (Houser, 1998, p. xxxii), nous allons voir que l'on peut trouver, dans le système peircien, de nombreuses indications utiles à notre propos. Anderson (1987) a ouvert une piste fructueuse en dégagant dans les textes de Peirce une théorie implicite de la créativité artistique par un double parallélisme, avec la créativité scientifique que Peirce a étudiée en profondeur, d'une part, et avec l'évolution cosmologique telle que Peirce l'a présentée, d'autre part. Nous y reviendrons.

3.1. Les catégories : l'activité artistique concerne la priméité

On retrouve les catégories (priméité, secondéité, tiercéité)¹ dans tous les domaines que Peirce a étudiés, elles constituent l'armature de son système. Ces trois catégories sont nécessaires et suffisantes pour rendre compte de toute l'expérience humaine, puisque la priméité se rapporte à la vie émotionnelle, la secondéité à la vie active et la tiercéité à la vie intellectuelle et socio-culturelle. On peut distinguer, en suivant Peirce (CP 1.43)², trois grands types d'activités : les activités pratiques sont de l'ordre de la secondéité, les activités théoriques, scientifiques relèvent de la tiercéité, tandis que les activités artistiques concernent la priméité. Cependant Peirce ajoute une nuance très importante à l'intérieur de la priméité :

«Il y a trois types de priméité : la possibilité qualitative, l'existence et la mentalité - que l'on

1. Pour une présentation des catégories, voir par exemple Everaert-Desmedt (2004a et 2012).

2. CP est l'abréviation pour *Collected Papers* (1931-1958). Les chiffres indiquent le volume, suivi du paragraphe.

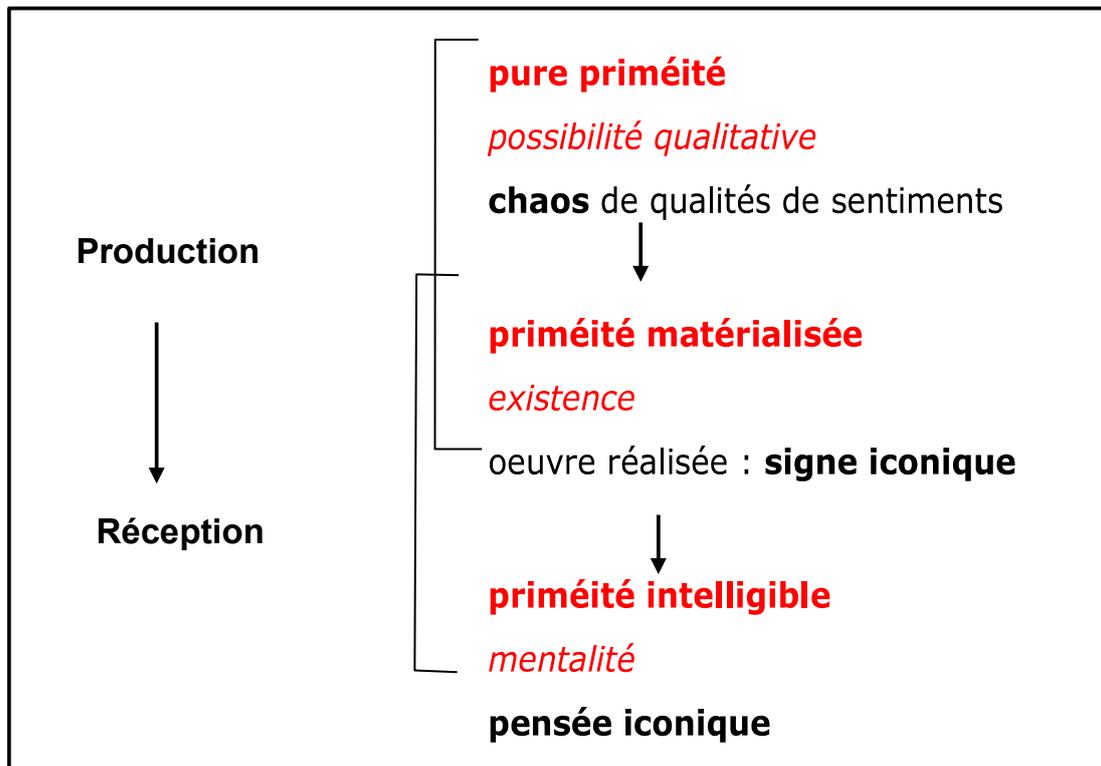
obtient en appliquant la priméité aux trois catégories» (CP 1.533)³

Ces trois niveaux de priméité interviennent au cours de l'activité artistique, laquelle fait passer la priméité (le possible, les qualités, les émotions) d'un état chaotique, confus, indistinct, à un état intelligible, pensable, par le biais d'une matérialisation (dans un objet, un texte, des gestes, un évènement). On distinguera donc la priméité pure (que Peirce appelle la «possibilité qualitative»), la priméité qui se matérialise dans de la secondéité (qui prend «existence», dit Peirce) et la priméité pensée, qui entre dans la tiercéité. La priméité pensée, qui intervient spécifiquement dans l'activité artistique, Peirce l'a nommée la «mentalité», mais sans être très satisfait de ce terme. Nous proposons de la nommer la «pensée iconique». La pensée iconique est la pensée de la priméité, c'est-à-dire la pensée d'une qualité totale, infinie et possible (débordant toute matérialisation, impossiblement actualisable).

Dans les termes de Peirce, nous pouvons dire : une œuvre d'art fait passer la priméité de la possibilité qualitative à la mentalité par le biais de l'existence. Sur ce parcours de la priméité, l'artiste et le récepteur (le spectateur, l'auditeur, le lecteur, l'interprète) interviennent

3. Soyons précis : cette citation est issue d'un texte (CP 1.521-1544) dans lequel Peirce parle des «signes dégénérés». Or, les trois états de la priméité ici en question n'ont rien à voir avec la dégénérescence : il n'y a pas de priméité dégénérée. À notre connaissance, c'est le seul passage où Peirce distingue «la possibilité qualitative, l'existence et la mentalité». Dans la suite des *Collected Papers*, on ne retrouve qu'une seule fois (CP 8.331) le terme de «mentalité», sans mention des deux autres termes. Mais pour nous, peu importe si Peirce n'a pas développé davantage cette distinction ; sa suggestion nous est apparue très éclairante pour comprendre l'activité artistique.

successivement et collaborent. Nous représentons le parcours sur le schéma suivant⁴ :



Au cours de la production de l'œuvre, l'artiste accomplit le passage de la possibilité qualitative (un chaos de qualités de sentiments, un trouble que l'artiste éprouve et qui provoque la production d'une œuvre) à l'existence (c'est-à-dire l'œuvre réalisée, dans laquelle la priméité se matérialise, et qui est un signe – un signe iconique).⁵ Et au

4. Nous reprenons ce schéma que nous avons déjà présenté ailleurs (voir notamment Everaert-Desmedt, 2012), car il constitue la base de notre conception de l'activité artistique.

5. Dans la classification des signes (plus exactement, des processus sémiotiques) que propose Peirce, le signe iconique est un signe qui

cours de la réception de l'œuvre, le récepteur effectue le passage de l'existence (l'œuvre) à la mentalité (ou pensée iconique, c'est-à-dire la priméité pensée, intelligible).

En résumé, au cours de l'activité artistique, la priméité entre dans la tiercéité, le plan émotionnel s'ouvre au plan cognitif. Dans ce qui suit, nous allons considérer d'autres éléments du système peircien qui confirment et précisent notre modèle de l'activité artistique.

3.2. L'esthétique : l'admirable

Le mouvement par lequel la priméité devient intelligible en entrant dans la tiercéité correspond à l'admirable, dont s'occupe l'esthétique selon Peirce, laquelle s'oppose à «une stupide science de l'Esthétique, qui essaie de nous apporter la jouissance de la beauté sensuelle – par laquelle j'entends toute beauté qui fait appel à nos cinq sens» (1998, p. 460).⁶

renvoie à son objet à un niveau de priméité. C'est le seul type de signe capable de faire passer des qualités de sentiments. Un signe iconique ne signifie pas seulement un signe visuel, ni figuratif. On peut aussi avoir des icônes olfactives, tactiles, sonores, kinésiques, ou gustatives (comme la madeleine de Proust).

6. Ce n'est pas pour autant que Peirce ait été insensible à la beauté sensuelle, comme en témoigne son appréciation d'une marine impressionniste : «*Par exemple je jette un coup d'œil, disons, sur un tableau impressionniste, une marine – une de ces choses où des pastels humides sont posés en taches presque aussi grandes que la pointe du petit doigt. Le tableau a un aspect très désagréable et semble totalement dénué de sens. Mais tandis que je le fixe, je me surprends à humer l'air salé et à tendre la joue à la brise marine*» (1995, p. 242, cité par Barrena, 2015, p. 40).

L'esthétique n'a pas à s'occuper de la beauté sensuelle, sa tâche est de définir l'admirable : «L'esthétique est la science des idéaux, de ce qui est objectivement admirable sans aucune raison ultérieure » (CP 1.191).

En quoi consiste donc l'admirable ? Ce n'est pas une simple qualité de sentiment (CP 1.612), pas un plaisir hédoniste (CP 5.111), pas une appréciation de ce qui est agréablement beau. À première vue, l'admirable de Peirce semble rejoindre le sublime de Kant, par opposition au beau. Cependant Peirce aboutit à une définition plus précise : l'admirable réside dans le processus évolutif, le processus d'accroissement d'intelligibilité : «Je ne vois pas comment on peut avoir un idéal plus satisfaisant de l'admirable que le développement de la Raison ainsi comprise (comme l'incarnation de possibilités, qui évolue de façon créative)» (CP 1.615).

En incarnant des qualités de sentiment dans son œuvre, l'artiste les rend intelligibles, il les donne à penser aux récepteurs. Il participe ainsi à l'évolution de l'univers (voir *infra*).

3.3. La sémio-pragmatique : l'abduction

Ce que nous retiendrons de la sémiotique de Peirce, ce n'est pas la classification des signes, mais bien la perspective pragmatique, selon laquelle la signification d'un signe est ce que ce signe fait. Nous considérons donc que la signification d'une œuvre d'art est ce que cette œuvre fait. Ce que fait toute œuvre d'art, nous l'avons déjà dit : elle rend la priméité intelligible. Nous allons voir à présent comment elle y parvient : par un processus abductif. L'abduction est l'un des concepts les plus importants de la sémio-pragmatique de Peirce. Elle opère

sur les deux versants de l'activité artistique, lors de la production et de la réception d'une œuvre d'art.

3.3.1. La production d'une œuvre d'art : une abduction créative

Comme l'a proposé Anderson (1987), nous pouvons adapter à la production d'une œuvre d'art le processus de l'abduction que Peirce a mis en évidence dans la recherche scientifique.⁷

En suivant Peirce, on peut décomposer en quatre étapes le processus de la recherche scientifique : un fait surprenant qui provoque un trouble, une abduction qui formule une hypothèse explicative, une déduction qui applique cette hypothèse et enfin une induction qui la vérifie. Par ce processus, le chercheur sort de l'état de doute et acquiert une nouvelle croyance.

Lors de la production d'une œuvre d'art, nous retrouvons les mêmes étapes : un trouble, puis une abduction suivie d'une déduction et d'une induction. Le trouble initial est provoqué, non par un fait surprenant, mais par un chaos de qualités de sentiments : l'artiste est soudain en contact direct avec la priméité. Son abduction consiste à essayer de capter ces qualités de sentiments : il fait l'hypothèse que ces qualités sont appropriées, sans savoir précisément à quel objet elles sont appropriées. Ensuite, par une sorte de déduction, l'artiste applique son hypothèse, il la projette dans son œuvre, c'est-à-dire qu'il va incarner les qualités de sentiments dans un objet

7. Pour une présentation plus détaillée de l'abduction dans la recherche scientifique et son adaptation à la production d'une œuvre d'art, voir par exemple Everaert-Desmedt (2004a, 2006a, 2006b, 2012, 2018).

auquel elles pourraient être appropriées. Ainsi, en construisant cet objet auquel les qualités de sentiments seraient appropriées, l'œuvre crée son propre référent. Par conséquent, une œuvre d'art est auto-référentielle. La dernière étape de la création d'une œuvre est un type d'induction, qui consiste dans le jugement de l'artiste sur son œuvre. Puisqu'une œuvre est auto-référentielle, elle ne peut être testée, évaluée que par rapport à elle-même. Si l'artiste constate que son œuvre est auto-adéquate, c'est-à-dire qu'elle exprime un sentiment intelligible, il juge son travail terminé.

Le résultat du travail de l'artiste est un objet ou un événement particulier, dans lequel la priméité prend «existence», se matérialise dans une secondéité. Cet objet ou cet événement est un signe, donc une tiercéité, qui demande à être interprété. L'artiste lui-même est le premier interprète de son œuvre lors de la dernière étape de la production. Cependant l'artiste est loin d'avoir interprété complètement son œuvre. Lorsqu'il a terminé son travail, l'œuvre reste ouverte et continue à se développer en s'ouvrant aux diverses interprétations.

3.3.2. La réception d'une œuvre d'art : des abductions interprétatives

Avant d'être interprétée, l'œuvre réalisée est inerte. Elle est un objet ou un événement qui existe comme phénomène, dans l'ordre de la secondéité. C'est l'interprétation qui active le support matériel et le transforme en signe artistique. L'artiste a matérialisé de la priméité dans un signe iconique. Cependant, les signes ne parviennent jamais à matérialiser complètement la priméité. Une qualité totale, infinie, demeure

irreprésentable. Elle ne peut être que pensée, ou plutôt «vue en pensée», sentie en pensée, pensée iconiquement. Ce que fait essentiellement une œuvre d'art – sa spécificité, à notre avis –, c'est, par un agencement de signes iconiques, conduire le récepteur au-delà de la limite du représentable, à un niveau de pensée iconique, c'est-à-dire une pensée sensorielle, capable d'envisager une qualité totale, infinie et possible.

Le passage du signe iconique à la pensée iconique s'opère par un enchaînement d'abductions interprétatives.

Il faut d'abord que l'œuvre attire l'attention du récepteur, qu'elle soit perçue comme «phénomène». Or, selon Peirce, la simple perception d'un phénomène est déjà une abduction, même si elle n'est pas complètement consciente (CP 5.180). Encore faut-il que ce phénomène soit perçu comme étant une œuvre d'art. Le problème se pose dans l'art contemporain, car souvent les objets et les événements artistiques ne se présentent pas, à première vue, comme de l'art. Le récepteur doit faire l'hypothèse du statut artistique d'une œuvre avant de pouvoir l'interpréter. Ensuite, l'interprétation artistique se développe en suivant une alternance entre des observations de l'œuvre et des hypothèses interprétatives qui s'enchaînent en cascade, chaque nouvelle hypothèse s'appuyant sur l'hypothèse précédente qui a été provisoirement vérifiée.

L'interprétation artistique consiste en un processus, bien plus qu'en un résultat : il ne s'agit pas de découvrir le sens caché d'une œuvre. Le plaisir de la réception d'une œuvre dépend précisément de ce processus cognitif : c'est l'émotion de sentir qu'on est sur le point de

découvrir du possible encore non formulé. Autrement dit : que de la priméité est en train de devenir intelligible.

3.4. L'évolution cosmologique : l'art dans l'univers

Le second parallélisme proposé par Anderson (1987) renforce l'hypothèse selon laquelle la production d'une œuvre d'art suit un processus abductif. Il s'agit du parallélisme entre la créativité artistique et l'évolution cosmologique.⁸

Tout en critiquant le dogmatisme religieux qui fait obstacle à la recherche scientifique, Peirce affirme sa foi en la réalité de Dieu. Selon Peirce, Dieu n'a pas créé l'univers en une semaine, mais il est toujours en train de le créer (CP 6.505) et il n'aura jamais fini.

Peirce présente Dieu comme un artiste, et l'univers comme une œuvre d'art. La description que Peirce donne de l'activité créative de Dieu pourrait s'appliquer, mutatis mutandis, à l'attitude de l'artiste. Dieu ne sait pas précisément ce qu'il va créer avant de le créer. Son objectif est indéterminé. Au départ, devant le chaos initial, consistant en «une multitude infinie de sentiments non reliés» (CP 8.318), Dieu s'ouvre à la variété des qualités. Il cherche une possibilité qui réponde potentiellement à son objectif de créer un «univers». Ensuite, son activité consiste à donner existence à certaines qualités sous la forme de la secondéité. «En d'autres termes, Il transforme la priméité en secondéité par le biais de Sa tiercéité» (Anderson, 1987, p. 103). Dans le choix des qualités, un facteur de chance

8. Nous avons présenté ce parallélisme dans Everaert-Desmedt (2006a et 2006b). Nous le résumons brièvement ici. Pour un développement approfondi, voir Anderson (1987).

intervient : Dieu réalise ou réifie les qualités attirantes, mais il aurait pu être attiré par d'autres priméités, ou dans un autre ordre. L'attitude de Dieu qui contrôle sa création se caractérise par l'*agapè*, ou amour évolutionnaire : Dieu permet aux qualités attractives qu'il actualise de développer leur propre tiercéité. Dans son *agapè*, Dieu crée les hommes comme libres de créer à leur tour, donc de participer au développement de l'esprit universel.

L'homme crée comme Dieu crée. Tout comme Dieu incarne des qualités de sentiment en les rendant actuelles, l'artiste incarne des qualités de sentiment dans des œuvres d'art. Nous avons vu que, parallèlement à la recherche scientifique, la production artistique commence par une abduction, par laquelle l'artiste s'ouvre aux possibilités. Il exerce un contrôle cognitif sur des qualités de sentiment. Comme Dieu, l'artiste commence sa création avec un objectif indéterminé : il veut créer quelque chose sans savoir précisément ce que ce sera. Son activité est déclenchée par l'apparition spontanée d'une qualité de sentiment. Commencé dans la spontanéité, la chance, le processus de création se poursuit sous le contrôle de l'artiste, dans l'*agapè*, c'est-à-dire l'amour de l'artiste pour son œuvre, qu'il laisse se développer (par déduction) jusqu'à sa propre perfection.

4. De la théorie à la pratique

Nous avons présenté quelques éléments des théories peirciennes (la priméité, l'admirable, la perspective pragmatique, l'abduction et l'évolution cosmologique) qui nous seront utiles pour aborder la pratique de l'art contemporain, autant du point de vue de la production que de la réception.

4.1. Production de l'art contemporain : formation de l'artiste

La connaissance du processus général de l'activité artistique, que nous avons acquise dans la perspective de Peirce, est éclairante dans le cadre de l'enseignement destiné aux futurs acteurs de l'art contemporain. Elle peut nous aider à tracer les grandes lignes d'un programme d'éducation artistique. Que devrait apprendre l'artiste pour mener à bien son activité, c'est-à-dire pour être capable de saisir une qualité de sentiment (une priméité), la matérialiser (partiellement) dans son œuvre et la rendre intelligible en la donnant à penser aux récepteurs ?

La première faculté que l'artiste doit développer est son aptitude à saisir la priméité, la reconnaître quand tout à coup elle se manifeste. Il y a un nombre infini de qualités dans les phénomènes, mais la plupart passent inaperçues parce que nos sens sont atrophiés : «N'importe quoi, aussi complexe et hétérogène soit-il, a sa qualité sui generis, sa possibilité de sensation, si seulement nos sens voulaient y répondre» (CP 1.426).

On peut proposer certains exercices qui contribuent à élargir et nuancer les sensations, notamment par l'activité du *musement* (préconisée par Peirce), la transposition d'une qualité dans une nouvelle matérialisation et le détachement provisoire des concepts.

Ensuite, pour matérialiser la priméité qu'il a saisie, l'artiste doit développer certaines compétences : il doit être capable d'exploiter un système symbolique, il doit maîtriser les techniques nécessaires, acquérir une bonne connaissance culturelle afin d'être en mesure d'exploiter en «sémionaute» (Bourriaud, 2009, p. 118, 186) l'histoire de

l'art et toute la culture comme un répertoire de signes, avec l'*agapè* qui caractérise, selon Peirce, l'attitude du créateur envers sa création.

Enfin, l'artiste doit passer le relais au récepteur, lui donner accès au système symbolique exploité dans l'œuvre, afin que le récepteur puisse poursuivre le processus de production lors de son interprétation et être ainsi conduit à la pensée iconique.

4.2. Réception de l'art contemporain : participation du récepteur

Si d'autres théories sémiotiques proposent une méthodologie performante pour analyser le contenu et l'expression des œuvres d'art, la sémio-pragmatique peircienne nous semble particulièrement pertinente pour rendre compte de l'art contemporain, où l'objet créé importe souvent moins que l'activité qui l'entoure : «L'œuvre comme objet résultant d'une activité artistique ne paraît plus nécessaire à qualifier l'activité elle-même» (Cauquelin, 1996, p. 169).

Dans la perspective de Peirce, on peut considérer que l'interprétation d'un signe conduit l'interprète de la perception à l'action par le biais de la pensée : «Les éléments de tout concept entrent dans la pensée par la porte de la perception [...], et en sortent par la porte de l'action intentionnelle» (CP 5.212).

En suivant ce fil conducteur, nous pouvons analyser l'activité du récepteur, en examinant comment l'objet créé est perçu, provoquant la surprise du récepteur ; comment cette surprise déclenche un processus de pensée

de type artistique ; et enfin, comment l'œuvre en arrive à modifier les habitudes d'action du récepteur.⁹

Notre modèle nous permet de préciser en quoi consiste un processus de pensée de type artistique. Il s'agit de ce que nous avons appelé la «pensée iconique», qui rend la priméité intelligible pour le récepteur en l'intégrant à son expérience personnelle. Une œuvre d'art fonctionne comme un miroir qui révèle au récepteur un aspect de lui-même et de sa relation au monde :

Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même (Proust, [1927] 1986, p. 289).¹⁰

4.3. Un exemple d'œuvre participative

Ce qui nous intéresse essentiellement dans l'art contemporain, c'est la façon dont il intègre la participation

9. Nous avons décrit ailleurs (Everaert-Desmedt, 2012 et 2018) les différents facteurs qui interviennent à chaque étape de l'interprétation artistique. On peut expliquer la modification des habitudes d'action par la distinction que fait Peirce entre l'objet immédiat d'un signe et l'objet dynamique. Nous avons dit que l'œuvre d'art est autoréférentielle. Son objet immédiat consiste dans la qualité de sentiment que l'artiste a captée en la matérialisant dans le signe iconique qui est l'œuvre. Si cette qualité est ressentie par le récepteur comme étant appropriée à sa propre expérience collatérale, celle-ci prendra la place, restée libre, de l'objet dynamique, et donc l'œuvre apportera au récepteur un éclairage nouveau sur son expérience.

10. Bien sûr, ce que Proust dit de la lecture est vrai de toute activité artistique.

du récepteur, surtout quand l'œuvre propose au récepteur de vivre la même expérience que celle qu'elle représente dans son contenu¹¹.

À présent, nous prendrons comme exemple une œuvre participative que nous avons expérimentée à la 57e Biennale de Venise en septembre 2017. Il s'agit de *When Beauty visits*, une œuvre de Lee Mingwei¹².

4.3.1. Description de l'œuvre

Dans une vidéo Lee Mingwei explique la conception de son projet, lequel s'articule en trois étapes¹³.

La première étape s'est déroulée pendant un an avant la Biennale : Lee Mingwei a collecté, auprès de ses amis, des histoires personnelles de rencontre avec la «beauté». Chacun de ces récits a été imprimé et glissé dans une enveloppe artisanale soigneusement cachetée.

La deuxième étape a eu lieu pendant toute la durée de la Biennale (13 mai-26 novembre 2017). Chaque jour, du matin au soir, Lee Mingwei – ou alternativement l'un de ses cinq collaborateurs – s'est tenu aux alentours du jardin de l'architecte Scarpa, à la recherche de visiteurs qui acceptent son invitation à s'asseoir quelques minutes

11. C'est le cas de divers exemples que nous avons analysés : les installations *Blind Date* de Luis Bisbe, *Fantasme* de Humberto Chávez Mayol, ou l'intervention des cannes de Patrick Corillon (Everaert-Desmedt, 2004b, 2005, 2006a, 2006b, 2010).

12. Lee Mingwei est né à Taiwan en 1964 ; il vit et travaille à Paris et New York.

13. La vidéo se trouve sur le site de l'artiste : <https://www.leemingwei.com>.

dans le jardin pour jouir de la beauté de l'endroit et du moment. Chaque participant recevait ensuite en cadeau l'une des enveloppes. Pendant les 6 mois de la Biennale, 4000 visiteurs se sont prêtés au jeu.

La troisième étape se passerait plus tard, à l'extérieur du jardin de la Biennale, quelque part dans le monde. En effet, les visiteurs étaient conviés à n'ouvrir leur cadeau que lorsqu'ils rencontreraient un autre moment de «beauté».

4.3.2. Production de l'œuvre : la priméité captée et matérialisée

À la qualité de sentiment qu'il cherche à saisir, Lee Mingwei donne le nom de «beauté»¹⁴. Cette notion lui semble appropriée aux histoires qu'il a collectées : «Ces histoires parlaient des relations humaines plutôt que de beaux objets, il était question de désir et d'amour»¹⁵.

Ces histoires sont des témoignages, elles ne constituent pas en elles-mêmes une œuvre d'art. Il ne suffirait pas de donner à lire une ou plusieurs de ces histoires pour transmettre au récepteur la qualité de

14. La notion vague de «priméité» est désignée de multiples façons selon les artistes : Paul Klee parlait de l'«entremonde» ; Edward Weston cherchait à saisir, dans ses photographies de coquillages, «l'épiphanie de la nature» ; Oskar Schlemmer, directeur du théâtre au Bauhaus, voulait mettre en scène «ces forces qui engendrent le vivant» ; pour René Magritte, il s'agit du «Mystère» ; pour Jean Dubuffet, de «l'indifférencié» ; et pour Yves Klein, de l'«énergie cosmique», de «la Vie à l'état matière première» ou de l'«immatériel».

15. Lee Mingwei, conversation avec Christine Maciel, commissaire de la 57e Biennale de Venise. Extrait de la conversation sur le site de l'artiste.

sentiment nommée «beauté». Car il n'est pas possible de communiquer une qualité de sentiment (une priméité) en essayant de la décrire, de l'expliquer par le langage verbal ordinaire (qui est de l'ordre de la tiercéité). Le seul moyen de communiquer une qualité est de la projeter, la transposer dans une autre matérialité, une autre situation concrète.

C'est ce qu'a fait Lee Mingwei. Il a créé dans le jardin Scarpa un espace-temps propice à la perception de la «beauté» : «Le jardin Scarpa est un havre de paix, avec trois fontaines, des poissons rouges, des nymphéas et un mur de lierre dont le feuillage miroite au vent» (*Ibid.*). Dans ce lieu, il a organisé, autour de l'offrande de l'enveloppe, un rituel permettant au récepteur de vivre le même type d'expérience que celle qui est commentée dans l'enveloppe.

Enfin, l'artiste a passé le relais au récepteur, en lui donnant le mode d'emploi de l'œuvre : l'enveloppe est à ouvrir seulement lors d'une autre rencontre avec la «beauté» : «En tant que créateur de ce projet, je n'en connais pas l'issue. Je me contente d'offrir une possibilité. Vous partez avec un cadeau contenant la rencontre avec la beauté d'une autre personne» (*Ibid.*).

Ainsi, le récepteur peut entrer dans la logique de l'œuvre et poursuivre par son interprétation le mouvement de la production. Il sera conduit de l'expérience vécue dans une situation concrète de «beauté» (un signe iconique) à la pensée iconique (une qualité de sentiment intelligible).

4.3.3. Réception de l'œuvre : la priméité pensée

Pour le visiteur de la Biennale, c'est d'abord une surprise. Il peut lire le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre

sur un carton à l'entrée du jardin Scarpa, mais il n'en sait pas plus, il n'a pas connaissance du projet de Lee Mingwei, car la vidéo et la conversation à ce propos ne sont pas encore publiées.

Le visiteur découvre le jardin, un lieu paisible, une parenthèse dans la circulation de la Biennale. Dans ce jardin, il voit une chaise inoccupée sur laquelle se trouve une pierre entourée d'un ruban ; ou une personne assise, seule ; ou bien il assiste à la remise cérémonieuse d'un cadeau. Dans le contexte de la Biennale d'art contemporain, le visiteur fait aussitôt l'hypothèse qu'il s'agit d'une performance à laquelle il pourrait probablement participer et sans doute souhaite-t-il y être invité à son tour. Il tentera sa chance en se plaçant sur le parcours de l'hôte ou de l'hôtesse.

Mais peut-être le visiteur a-t-il reçu l'invitation avant même d'apercevoir le jardin. Dans ce cas, il est moins certain qu'il l'accepte, car il se méfie de l'inconnu, comme le constate Lee Mingwei :

Lorsque je m'approchais de quelqu'un, je lui disais toujours : «bonjour, puis-je vous inviter à passer deux ou trois minutes dans un jardin ?». Les gens disaient souvent « non », ou « de quoi s'agit-il ? » [...] Ce n'est pas moi qu'ils refusaient, c'était l'inconnu. (Ibid.)¹⁶

Pour le visiteur qui a accepté l'invitation, il va se passer quelque chose. Le voilà en situation «d'attente de

16. La rencontre proposée par Lee Mingwei est un rendez-vous à l'aveugle, qui nous rappelle l'installation *Blind Date*, dont l'artiste Luis Bisbe expliquait : «Le titre fait référence à la rencontre entre des inconnus qui ne savent pas ce qu'ils peuvent en attendre» (Everaert-Desmedt, 2010, p. 63).

l'inattendu» (Greimas, 1987, p. 98), situation favorable à une réception artistique. Sa participation à la performance consiste à s'asseoir quelques minutes sur la chaise pour jouir de la sérénité du jardin, pendant que son hôte va lui chercher un cadeau. L'hôte revient lentement, portant une enveloppe sur un plateau. Le participant reçoit l'enveloppe, émerveillé (voir la vidéo) et attentif à l'explication du mode d'emploi.

Ensuite, l'œuvre se poursuivra dans l'interprétation du récepteur et produira une modification plus ou moins importante de ses «habitudes d'action», apportant un nouvel éclairage sur sa vie quotidienne. En effet, l'enveloppe non ouverte le maintiendra dans l'expectative du moment de «beauté» idéal. Il prendra sans doute davantage conscience des moments vécus en les considérant du point de vue de la «beauté» qu'ils incarnent. Il entrera ainsi dans une sorte de réflexion à propos de la «beauté», qui modifiera – ne serait-ce qu'un peu – sa conception de la vie.

Enfin, lorsque le récepteur, dans un moment privilégié, décidera d'ouvrir son enveloppe, il lira l'histoire d'une rencontre avec la «beauté», qui fera écho à son expérience vécue dans le jardin Scarpa ainsi que, probablement, à sa situation actuelle.

Dans l'enveloppe que nous avons reçue lors de notre participation, nous pouvons lire le récit de Jen, qui témoigne d'une symbiose entre un environnement naturel exceptionnel et une relation amoureuse, et Jen conclut : «Peut-être que de tels moments de paix et d'amour nous permettent de reconnaître quand la beauté nous rend visite. Ou peut-être est-ce la beauté qui nous ouvre à l'amour». Nous pourrions compléter la conclusion de Jen :

peut-être est-ce l'art qui nous ouvre à la beauté, laquelle nous ouvre à l'amour.

Nous ressentons une qualité comme la «beauté» à certains moments soudains et fugaces, mais l'artiste parvient à la saisir et à la transmettre, à la donner à penser comme une qualité totale. Ainsi, dans le processus participatif autour de l'enveloppe de Lee Mingwei, circule la pensée du beau plus beau que tout le beau matérialisable.

5. Conclusion

De notre point de vue, Peirce et l'art contemporain se rejoignent. Car ce que nous retenons de la sémiotique peircienne, ce n'est pas la classification des signes, mais la perspective pragmatique, l'action du signe, le processus productif et interprétatif des signes. Et ce que nous retenons de l'art contemporain, ce ne sont pas de beaux objets sur le marché de l'art, mais l'activité artistique productive et interprétative. Nous laisserons le dernier mot à Michelangelo Pistoletto :

Toute œuvre d'art qu'on met chez soi devient une babiole [...]. Il vaut mieux faire le clown dans la rue devant des gens sincères qui te comprennent et te donnent ce qu'ils peuvent sans exiger de rapporter chez eux quoi que ce soit, sauf une pensée nouvelle (1998, p. 109).

Références bibliographiques

- Anderson Douglas, 1987, *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*, Dordrecht/Boston/Lancaster, Martinus Nijhoff Publishers.
- Barrena Sara, 2015, *La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- Bourriaud Nicolas, 2009, *Radical : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël.
- Cauquelin Anne, 1996, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Le Seuil.
- Everaert-Desmedt Nicole, 2004a, «La sémiotique de Peirce», *Signo*, disponible en ligne.
- Everaert-Desmedt Nicole, 2004b «Une pensée plus iconique qu'une image : à propos d'une installation photographique de Humberto Chávez», *Visio*, vol. 9, n°1 -2, p. 91-109.
- Everaert-Desmedt Nicole, 2005, «Sens d'une œuvre et sens d'une exposition : le parcours du visiteur», *Protée*, vol. 3, n° 2, p. 41-46, disponible en ligne.
- Everaert-Desmedt Nicole, 2006a, *Interpréter l'art contemporain : la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck.
- Everaert-Desmedt Nicole, 2006b, «L'esthétique d'après Peirce», *Signo*, disponible en ligne.
- Everaert-Desmedt Nicole, 2010, «Les voies de l'interprétation : un rendez-vous à l'aveugle», *La Culture du texte : approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Gaudes Florent (dir.), vol. 2, Paris, L'Harmattan, p. 53-71, disponible en ligne.

- Everaert-Desmedt Nicole, 2012, «Réception d'une œuvre d'art : la pensée iconique», *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique*, Voisin Bérangère (dir.), Publications numériques du CÉRÉdl, disponible en ligne.
- Everaert-Desmedt Nicole, 2018, «Les abductions dans l'activité artistique contemporaine», *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 34, p. 183-197.
- Fontanille Jacques, 2004, *Soma et Séma : figures du corps*, Paris, Maison-neuve et Larose.
- Greimas Algirdas Julien, 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- Houser Nathan, 1998, «Introduction», *The Essential Peirce*, vol. 2, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. xvii-xxxviii.
- Lupien Jocelyne, 2019, «Sémiotique et histoire de l'art : chronique d'une rencontre annoncée», *La Sémiotique et son autre*, Biglari Amir (dir.), Paris, Kimé, p. 469-488.
- Parret Herman, 2018, «Sémiotique et esthétique», *La Sémiotique en interface*, Biglari Amir (dir.), Paris, Kimé, p. 409-431.
- Peirce Charles Sanders, 1931-1958, *Collected Papers*, 8 volumes, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Peirce Charles Sanders, 1992, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Peirce Charles Sanders, 1995, *Le Raisonnement et la logique des choses : les conférences de Cambridge*, Paris, Cerf.
- Peirce Charles Sanders, 1998, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 2, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Pistoletto Michelangelo, [1970] 1998, *L'Homme noir, le côté insupportable*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Proust Marcel, [1927] 1986, *Le Temps retrouvé*, Paris, Flammarion.

Schaeffer Jean-Marie, 1987, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil.