

Ce texte est paru dans :

R. CLOT-GOUDARD, V. HUYS et D. VERNANT (Eds), *L'abduction*, Recherches sur la philosophie et le langage, n° 34, Grenoble, 2018, pp 183-197. Pdf mis en ligne le 01/05/2021.

## Les abductions dans l'activité artistique contemporaine

Nicole EVERAERT-DESMEDT  
<https://nicole-everaert-semio.be>

Les outils d'analyse esthétique ou de sémiotique structurale plastique, adaptés à l'art classique et moderne, nous sont apparus inadéquats pour rendre compte de l'art contemporain. C'est pourquoi nous avons élaboré à partir des catégories de Peirce un modèle de l'activité artistique qui met en rapport la production et la réception des œuvres d'art. Et depuis plusieurs années, nous avons exploité ce modèle pour analyser divers exemples d'art contemporain.

Dans la perspective pragmatique, qui est celle de Peirce, la signification d'un signe, c'est ce que ce signe fait, comment il agit sur l'interprète, renforçant ou modifiant ses habitudes d'action. La question, en ce qui concerne l'art, ne sera donc pas « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? », ni « Quand y a-t-il œuvre d'art ? » (N. Goodman), mais bien « Que fait une œuvre d'art ? ». Cette question est particulièrement pertinente dans le cas de l'art contemporain, car souvent le processus, l'attitude, le projet y sont plus importants que le résultat matériel :

L'œuvre comme objet résultant d'une activité artistique ne paraît plus nécessaire à qualifier l'activité elle-même.<sup>1</sup>

Ce qui importe dans l'art contemporain, c'est l'activité artistique. Or, en suivant Peirce, on peut distinguer trois types d'activités humaines<sup>2</sup> : les activités pratiques (*secondéité*), les activités scientifiques (*tiércéité*), et les activités artistiques, qui concernent la *priméité*, ce que nous allons développer.

## 1. Une œuvre d'art fait circuler la priméité

À la question « Que fait une œuvre d'art ? », voici notre réponse : une œuvre d'art fait circuler la priméité. Elle fait passer la priméité (le possible, les qualités, les émotions) d'un état chaotique, confus, indistinct, à un état intelligible, pensable, en passant par un état intermédiaire, celui d'une quelconque matérialisation (dans un objet, un texte, des images, des gestes, un événement). Plus précisément, nous reprenons les termes de Peirce quand il distingue :

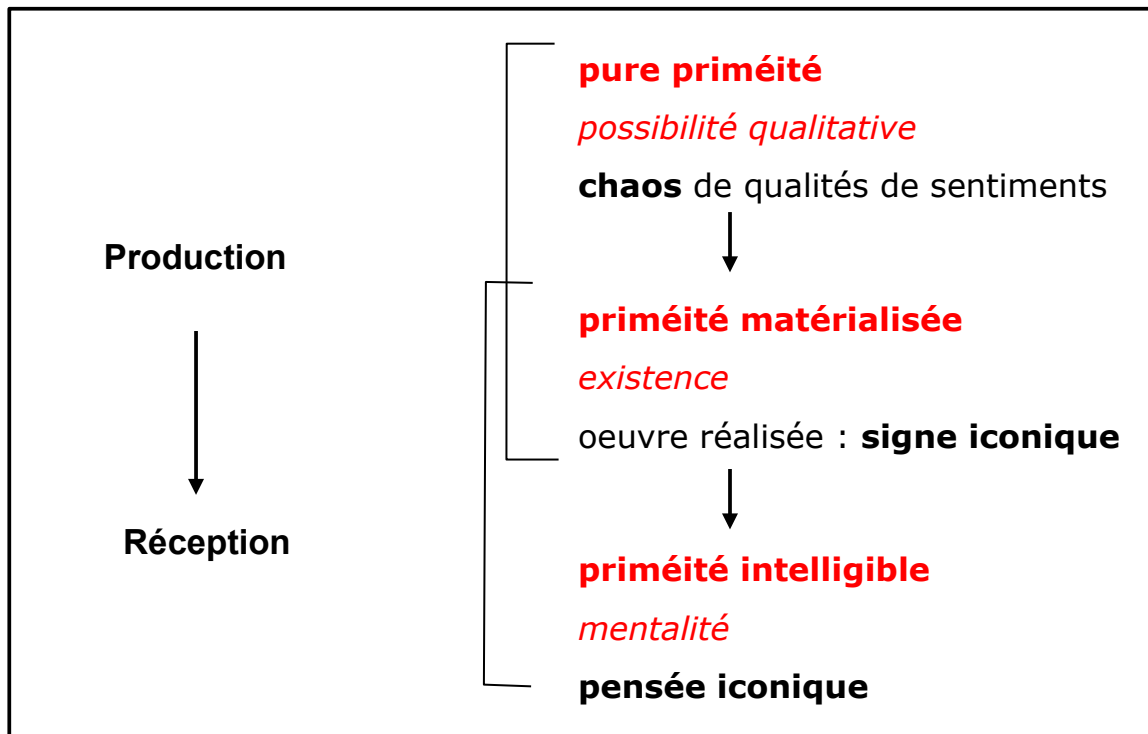
(...) Trois types de priméité : la possibilité qualitative, l'existence et la mentalité - que l'on obtient en appliquant la priméité aux trois catégories. (PEIRCE, C.P. 1.533)

Chez Peirce, les catégories interviennent à de multiples niveaux : on peut donc envisager 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 donc dans la tiércéité. La priméité pensée, qui intervient spécifiquement dans l'activité artistique, Peirce l'a nommée la « mentalité », mais sans être très satisfait de ce terme. Je propose de la nommer la « pensée iconique ». La pensée iconique est la pensée de la priméité, donc la pensée d'une qualité totale, infinie et possible (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

- 
1. A. CAUQUELIN, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 169.
  2. Peirce distingue trois formes de vie, ou trois classes d'hommes: l'artiste, l'homme pratique et le scientifique. Les artistes sont «ceux pour qui l'essentiel réside dans les qualités de sentiment» (C.P. 1.43).

biais de l'existence. Sur ce parcours de la priméité, l'artiste et le récepteur (le spectateur, l'auditeur, le lecteur, l'interprète) interviennent successivement et collaborent. Nous représentons sur le tableau suivant le parcours de la priméité au long de l'activité artistique :



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).<sup>3</sup>

Et au 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).

---

3. Dans la classification des signes (plus exactement, des processus sémiotiques) que propose Peirce, le signe iconique est un signe qui 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 un signe visuel, ni figuratif. On peut avoir des icônes olfactives, tactiles, sonores, kinésiques, ou gustatives (comme la madeleine de Proust).

Nous allons voir tout d'abord comment l'artiste procède pour produire une œuvre, et ensuite nous passerons à la réception. Sur ces deux versants de l'activité artistique, nous verrons comment fonctionnent les abductions.

## 2. La production d'une œuvre d'art

Dans la production d'une œuvre d'art, l'objectif de l'artiste est de capter ce que Peirce appelle des « qualités de sentiment », ces forces du possible, de l'ordre de la priméité, qui sont vagues et confuses. Comment l'artiste parvient-il à les capter ? Il y parvient par un processus cognitif, parallèle à celui de la recherche scientifique, un processus dans lequel l'abduction joue un rôle central.

La conception de l'abduction a évolué dans la pensée de Peirce. En 1878, il présentait l'abduction comme l'un des trois types d'inférences, sous la forme d'un syllogisme (cf son exemple bien connu des haricots, C.P. 2.623). Mais à partir de 1902, il introduit l'abduction dans le processus de la recherche scientifique. Il anticipe ainsi la démarche hypothético-déductive de Karl Popper. C'est cette perspective qui nous intéressera pour la production d'une œuvre d'art.

### 2.1. Le processus de la recherche scientifique

En suivant Peirce, on peut décomposer en 4 étapes le processus de la recherche scientifique :

- La première étape est celle de l'étonnement : le chercheur se trouve devant une anomalie qui *trouble* son état de croyance, un fait surprenant qui ne peut pas être expliqué dans le cadre de la théorie existante.
- Il fait alors une *abduction*, c'est-à-dire qu'il formule une hypothèse susceptible d'expliquer ce fait surprenant.

- Il applique ensuite cette hypothèse par *déduction*, comme une règle, il en tire toutes les conséquences nécessaires, qui seront testées.
- Enfin, par une sorte d'*induction*, c'est-à-dire de généralisation à partir d'un certain nombre de tests positifs, il considère que les résultats vérifient l'hypothèse, jusqu'à preuve du contraire.

Par ce processus, le chercheur sort de l'état de doute et aboutit à une nouvelle croyance.

## 2.2. Le processus adapté à la production d'une œuvre d'art

Nous pouvons adapter le processus de la recherche scientifique à la production d'une œuvre d'art. Nous y retrouverons les mêmes étapes : un trouble, puis une abduction suivie d'une déduction et d'une induction.<sup>4</sup>

- Au départ, l'artiste éprouve un *trouble* provoqué, non par un fait surprenant, mais par un chaos de qualités de sentiment. Il se trouve soudain en contact direct avec la priméité. Il éprouve un sentiment qui lui semble *approprié*, sans savoir à quel objet il serait approprié. C'est comme dans le cas d'un sentiment de « déjà vu », explique Peirce :

Ce qui se passe dans le *déjà vu*, c'est que nous avons un sentiment qui est autonome alors que nous le ressentons comme ressemblant à quelque chose d'antérieur.<sup>5</sup>

C'est comme lorsque nous rencontrons une personne, que nous avons l'impression d'avoir déjà rencontrée, mais nous ne savons plus où, ni quand, ni qui est cette personne. Le sentiment de

---

4. Ce parallélisme est proposé par D. ANDERSON, *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1987. Peirce a relativement peu écrit sur l'art, mais D. Anderson montre qu'on peut trouver dans le système peircien une théorie implicite de la créativité artistique en faisant un double parallélisme, d'une part avec la créativité scientifique, et d'autre part avec l'évolution créative divine. C'est le premier parallélisme qui nous intéressera ici. L'esthétique est, comme la logique, une science normative selon Peirce. Or, dans la logique, Peirce décrit comment les savants doivent travailler pour faire avancer la connaissance. Donc, parallèlement, l'esthétique devrait décrire la façon dont un artiste doit accomplir son travail.

5. PEIRCE, MS. 517, cité par ANDERSON, *Op.cit.*, p. 73.

reconnaissance que nous éprouvons alors nous semble approprié, sans avoir d'objet auquel il est approprié.<sup>6</sup>

- La production de l'œuvre commence par une *abduction*. Mais, alors que l'abduction scientifique consiste à formuler une hypothèse comme solution à un problème conceptuel, l'abduction ou hypothèse artistique consiste plutôt à essayer de formuler le problème, à « laisser venir » des qualités de sentiment, à essayer de les capter, de les « penser », à les considérer comme appropriées :

Un artiste ne fait pas l'hypothèse de solutions à un problème conceptuel ; son « hypothèse » consiste plutôt à essayer d'exprimer le problème, à combler le manque. C'est ainsi qu'il maîtrise son sentiment de trouble (ANDERSON, Op.cit, p. 63).

L'artiste exerce un contrôle cognitif sur les qualités de sentiment ; son attitude est « activement passive » : il est à la fois passif et réceptif.

- 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 auquel elles pourraient être appropriées. Il construit cet objet (l'œuvre).

La projection peut se faire dans une esquisse, une maquette, ou directement dans l'œuvre en cours d'élaboration. Elle permet de clarifier l'hypothèse – qui est vague au départ - de façon à ce qu'elle puisse ensuite être évaluée :

Un autre exemple de l'usage d'une ressemblance est le dessin que trace un artiste d'une statue, d'une composition picturale, d'une élévation architecturale ou d'un élément de décoration, par la contemplation duquel il peut découvrir si ce qu'il projette sera beau et satisfaisant (PEIRCE, C.P. 2.281).

En construisant l'objet auquel les qualités de sentiment seraient appropriées, l'œuvre crée son propre référent. Par conséquent, une œuvre d'art est *auto-référentielle*. Au cours de sa création, l'œuvre

---

6. Ce sentiment correspond au témoignage de Magritte à propos de son expérience créative, lorsqu'il se posait des problèmes d'objets, cherchant pour chaque objet ses affinités électives avec un autre objet : « Cet élément à découvrir, cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet, j'acquis au cours de mes recherches la certitude que je la connaissais toujours d'avance, mais que cette connaissance était comme perdue au fond de ma pensée » (R. MAGRITTE, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 144).

ne renvoie pas à autre chose qu'à elle-même. Autrement dit, elle a un objet immédiat (les qualités de sentiment), mais pas d'objet dynamique.<sup>7</sup>

Il s'agit bien d'une étape déductive : l'artiste applique son hypothèse comme une règle et il laisse l'œuvre se développer complètement en suivant cette règle. Au fur et à mesure du développement d'une œuvre, certaines possibilités s'ouvrent et d'autres se ferment.

- La dernière étape<sup>8</sup> de la création d'une œuvre est un type d'*induction*, qui consiste dans le jugement de l'artiste sur son œuvre. Pour juger son œuvre, l'artiste adopte à nouveau – comme dans l'étape de l'abduction – une attitude activement passive de contemplation esthétique.

Puisqu'une œuvre est auto-référentielle, elle ne peut pas être testée par rapport à une réalité extérieure ; elle ne peut être 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. On pourrait dire qu'une œuvre auto-adéquate est une œuvre qui ressemble à elle-même :

Une œuvre est forte quand elle « ressemble » à la réalité qu'elle vient elle-même de créer, ou qu'elle est en train d'œuvrer, qui est toute neuve. Le paradoxe de la ressemblance est de ressembler à quelque chose d'entièrement neuf ; de rappeler quelque chose dont l'œuvre est le premier appel .<sup>9</sup>

Une œuvre d'art n'est pas nécessairement « belle » dans le sens traditionnel.<sup>10</sup> Pour définir l'idéal esthétique, Peirce remplace la notion de « beauté » par le terme grec « kalos », c'est-à-dire

- 
7. À propos des images d'art technologique : « On dit souvent que l'image calculée n'a pas de référent, c'est faux : son référent est 'intégré', et c'est le processus de sa propre production » (A. CAUQUELIN, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 90).
  8. Nous décrivons le processus de façon linéaire, mais dans la pratique de l'artiste, les étapes sont récurrentes, il y a des allers et retours tout au long du processus créatif.
  9. D. SIBONY, *Création. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2005, p. 112. Sibony exprime ici, en d'autres termes, la même idée d'être "approprié" et "auto-référentiel".
  10. Par conception traditionnelle du beau, nous entendons le jugement de goût, l'appréciation hédoniste. Sur la conception de la « beauté » selon Peirce, voir S. BARRENA, *La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2015.

l'admirable en soi, qui correspond, pour Peirce, à la présentation d'un sentiment raisonnable :

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) (PEIRCE, C. P., 1.615, 1903).

Ce qui est admirable, pour Peirce, ce n'est pas la raison « fixe », mais le mouvement par lequel des qualités de sentiment deviennent raisonnables, intelligibles ; c'est le mouvement par lequel de la priméité entre dans la tiercéité.

- 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,<sup>11</sup> donc une *tiercéité*, qui demande, comme tout signe, à être interprété.

L'artiste lui-même est le premier interprète de son œuvre lors de la dernière étape de la production, l'étape d'induction, lorsqu'il juge son œuvre auto-adéquate. 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.<sup>12</sup>

### 3. La réception d'une œuvre d'art

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 irréprésentable. 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,

---

11. Un signe iconique, ou “hypoicône” (PEIRCE, C.P. 2.276).

12. Tout comme une hypothèse scientifique peut se développer pour s'adapter à de nouveaux faits.



infinie et possible. Le passage des signes iconiques à la pensée iconique se réalise par un processus interprétatif.

### 3.1. Le processus interprétatif

La réception d'une œuvre d'art ne consiste pas en une émotion immédiate, mais bien en un processus interprétatif, au cours duquel « les émotions fonctionnent cognitivement » (N. Goodman), c'est-à-dire que les émotions stimulent la recherche d'interprétation, et celle-ci, à son tour, provoque de nouvelles émotions.

L'interprétation artistique ne consiste pas à tenter de résoudre une énigme pour découvrir le sens caché d'une œuvre. Elle n'a rien à voir avec l'enquête indiciaria qui caractérise l'activité du détective.<sup>13</sup> Elle consiste en une expérience formatrice de l'esprit. Elle se rapproche plutôt de la proposition de Simon Levesque qui, pour décrire l'abduction dans sa dimension expérientielle, utilise le terme d' « instruction » :

(...) l'instruction au sens de l'action formatrice de l'esprit, de la personnalité de quelqu'un « par une somme de connaissances liées à l'expérience, à la vie, aux événements » (...) La séquence d'instruction se termine par la fixation d'une nouvelle croyance sous la forme d'une connaissance (...) ou d'une nouvelle habitude, c'est-à-dire une disposition à l'action.<sup>14</sup>

Dans la perspective de la sémiotique pragmatique 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* :

- 
13. L'enquête indiciaria a fait l'objet de plusieurs analyses, reprises dans l'ouvrage collectif édité par U. ECO et Th. SEBEOK, publié en anglais et en italien en 1983, et tout récemment traduit en français sous la direction de V. HUYS et D. VERNANT, sous le titre «Le signe des trois» (Presses Universitaires de Liège, 2015). Voir également V. HUYS, « Les mystères irrésolus de Sherlock Holmes et Hercule Poirot : le choix de "l'échec" », *Le Cygne noir*, no 3, 2015, en ligne.
  14. S. LEVESQUE, «Le mystérieux fonctionnement de l'abduction selon Charles S. Peirce», *Le Cygne noir*, n° 3, 2015, en ligne.

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 (PEIRCE, C.P. 5.212).

Nous allons voir comment fonctionnent les abductions au cours du processus interprétatif d'une œuvre d'art en suivant les étapes de ce processus, donc de la perception de l'œuvre au développement de la pensée dans l'interprétation artistique, aboutissant à de nouvelles habitudes d'action.

### **3.2. La perception d'une œuvre d'art**

La première étape est la perception. Il faut que l'œuvre attire l'attention du récepteur et qu'elle soit perçue comme étant une œuvre d'art. À ce stade, deux types d'abductions interviennent : une abduction inconsciente et une abduction consciente.

Avant d'être interprétée, l'œuvre existe comme *phénomène*, concrètement, dans l'ordre de la secondéité. Elle est un objet (un livre, un film, une vidéo, un tableau, une sculpture, une installation, voire un objet quelconque de fabrication industrielle, comme un urinoir) ou un événement (une représentation théâtrale, une performance, voire une action quelconque de la vie quotidienne, par exemple l'action de marcher). Si cet objet ou cet événement provoque la surprise du récepteur, le processus interprétatif se déclenchera, faisant du phénomène un signe.

#### **3.2.1. La perception d'un phénomène : une abduction inconsciente**

La simple perception d'un phénomène est déjà une abduction, même si elle n'est pas consciente :

Il faut considérer les jugements perceptuels comme un cas extrême d'inférences abductives, desquelles ils diffèrent en étant absolument au-dessus de toute critique. (...) Le jugement perceptuel est le résultat d'un processus, mais d'un processus qui n'est pas suffisamment conscient pour être contrôlé, ou plus précisément, qui n'est pas contrôlable et donc pas complètement conscient (PEIRCE, C.P. 5.180, 1903).

La première condition est donc que l'œuvre se fasse remarquer. Cela dépend de ses caractéristiques, mais aussi du contexte où elle se trouve.

### 3.2.2. La perception de l'œuvre en tant qu'œuvre : une abduction consciente

Pour qu'une œuvre puisse fonctionner en tant que telle, il faut qu'elle soit perçue non seulement comme phénomène, mais aussi comme étant une œuvre d'art. Et là, il s'agit d'une abduction consciente.

Dans l'art classique et moderne, la perception de l'œuvre en tant qu'œuvre est plus ou moins automatique car des marqueurs génériques bien connus (comme les cadres des tableaux ou les socles des sculptures ainsi que le lieu d'exposition) sont perçus en même temps que l'œuvre particulière. Ces marqueurs permettent de distinguer la réalité et l'art comme autre réalité :

Le cadre d'un tableau, les vitrines d'une exposition sont du même ordre que la scène du théâtre, et leur présence est suffisante - à condition que nous soyons au courant des conventions qu'ils impliquent - pour nous empêcher de réagir à ce qu'ils délimitent comme s'il s'agissait de la réalité.<sup>15</sup>

Mais le problème se pose dans l'art contemporain, lorsque les objets et les événements artistiques sortent du musée et 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'expérimenter :<sup>16</sup>

(Dans l'art contemporain), c'est au spectateur qu'il incombe de jouer le jeu, ne serait-ce que par hypothèse, c'est-à-dire de regarder comme art ce qui, de prime abord, lui apparaît en effet comme le

---

15. A. DANTO, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, p. 61.

16. Nous avons expliqué comment nous avons été amenée, sans informations préalables, à faire l'hypothèse du statut artistique d'une installation de Luis Bisbe que nous avons eu le plaisir de découvrir dans l'espace public au hasard d'une promenade. Cette analyse se trouve dans F. GAUDEZ (Ed), *La culture du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Volume 2, Paris, L'Harmattan, 2010, et en pdf sur notre site, sous le titre «Les voies de l'interprétation : un rendez vous à l'aveugle».

tout autre de l'art, afin d'expérimenter les conséquences qu'implique cette décision.<sup>17</sup>

Donc, si l'œuvre a attiré son attention et s'il la reconnaît comme étant une œuvre d'art, le récepteur pourra entrer dans un processus interprétatif de type artistique. Voyons comment se développe ce type d'interprétation.

### 3.3. Le développement de la pensée dans l'interprétation artistique

Par « interprétation artistique », nous entendons un processus qui poursuit le mouvement de la production de l'œuvre, conduisant le récepteur à l'intelligibilité de la priméité ou pensée iconique.

Au cours du processus, il y a 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).

Le développement de l'interprétation artistique dépend de plusieurs facteurs, que nous avons analysés ailleurs.<sup>18</sup> Rappelons-les rapidement...

**a) L'état d'esprit du récepteur** : sa disponibilité, sa sympathie intellectuelle... Même un bon récepteur n'est pas disponible à tout moment, et donc le fonctionnement d'un objet comme œuvre d'art n'est pas permanent.

**b) La culture et l'expérience** : les informations collatérales dont dispose le récepteur et l'intertextualité qu'il peut faire intervenir.

**c) La participation physique et énonciative** : le corps intervient dans toute interprétation.<sup>19</sup> Très souvent dans l'art contemporain, le récepteur est invité à agir dans l'œuvre. Ce qui est particulièrement

---

17. Th. LENAIN, «L'art contemporain et la problématisation du regard esthétique», in Collectif L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2002, p. 265.

18. N. EVERAERT-DESMEDT, «Réception d'une œuvre d'art : la pensée iconique», in Publications numériques du CÉRÉdi, Actes de colloques et journées d'étude, n°6, 2012, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?reception-d-une-oeuvre-d-art-la.html>

stimulant, c'est lorsque l'œuvre permet au récepteur de faire la même expérience que celle qu'elle met en scène dans son contenu, c'est-à-dire lorsqu'il y a un parallélisme entre l'énoncé et l'énonciation. C'est ce que nous entendons par « participation énonciative », et c'est le cas de plusieurs œuvres que nous avons analysées : l'installation *Fantasme* de Humberto Chávez Mayol, la *canne* de Patrick Corillon, l'installation *Blind Date* de Luis Bisbe, une vidéo *Wiewers* de Gary Hill ...<sup>20</sup>

**d) L'accès au système symbolique** : pour que le récepteur puisse développer une interprétation artistique, il faut qu'il puisse entrer dans la logique de l'œuvre, et donc que le système symbolique exploité par l'œuvre lui soit accessible.

L'artiste contemporain se donne souvent un système de règles à l'intérieur de son œuvre (dans son étape de déduction), et il faut que le récepteur en prenne connaissance pour comprendre cette œuvre. Autrement dit, il doit connaître le « mode d'emploi » de l'œuvre. Par exemple, dans l'installation *Fantasme* de Humberto Chávez Mayol, le visiteur doit suivre un itinéraire indiqué par des lettres au sol et des numéros sur les photos (sinon il ne peut rien y comprendre).

Une interprétation peut être non pertinente par rapport à la logique d'une œuvre. Par exemple, nous avons souvent montré qu'une interprétation symbolique de l'œuvre de Magritte n'est pas pertinente, parce qu'elle ne conduit pas le récepteur à ce que Magritte appelle le Mystère, qui correspond à la pensée iconique (conception d'une qualité totale et possible).<sup>21</sup>

---

19. V. Huys le montre bien dans son étude sur la déambulation dans la basilique de Véselay : V. HUYS, «Le caractère indisciplinaire de l'enquête en histoire de l'art médiéval», in *Le Cygne noir*, n° 1, 2013, en ligne.

20. Tous ces exemples se trouvent dans N. EVERAERT-DESMEDT, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck, 2006, ou en accès libre sur notre site.

21. Dans nos diverses analyses, nous avons montré que l'aboutissement du processus interprétatif des tableaux de Magritte est toujours la restitution des objets au Mystère : "Tous les êtres sont mystérieux. La puissance de la pensée se manifeste en dévoilant, en évoquant le mystère des êtres qui nous semblent familiers (par erreur, par habitude)" (R. MAGRITTE, *Op.cit.*, p. 378). Le Mystère de Magritte est cet "absolument premier" de Peirce, il ne peut être approché que par évocation : "Souvenez-vous seulement que toute description que nous en faisons ne peut qu'être fautive (PEIRCE, C.P. 1357).

e) **L'ouverture sur plusieurs niveaux de lecture** : pour que le récepteur poursuive son interprétation, il faut que l'œuvre soit effectivement ouverte, qu'elle permette plusieurs niveaux de lecture. Alors, une première interprétation se dégage, à partir de laquelle de nouvelles hypothèses interprétatives s'enchaînent, et, comme disait N. Goodman, les émotions fonctionnent cognitivement. Souvent une surprise (émotion) déclenche une hypothèse, qui donne lieu à une recherche de sens (cognition), qui aboutit à une émotion plus profonde<sup>22</sup>... Le plaisir de l'interprétation artistique consiste précisément dans ce processus cognitif : c'est l'émotion de sentir qu'on est sur le point de connaître quelque chose de nouveau, 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. La modification des habitudes d'action

De quelle façon et dans quelle mesure l'interprétation d'une œuvre d'art est-elle susceptible de provoquer une modification des habitudes d'action du récepteur, un enrichissement de son expérience ?

On peut l'expliquer 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. Ainsi, pour le récepteur, la perception du réel se sera enrichie au contact du possible. L'œuvre 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

---

22. Nous avons analysé ce processus au cours de la lecture d'un album avec des enfants : N. EVERAERT-DESMEDT, "Lecture d'un album pour enfants : *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, de Leo LIONNI", [https://nicole-everaert-semio.be/nicole-fr/php/fr\\_6\\_kids.php](https://nicole-everaert-semio.be/nicole-fr/php/fr_6_kids.php), mis en ligne le 01/04/2018.

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.<sup>23</sup>

Une œuvre pourra toucher davantage de récepteurs et agir sur eux dans la mesure où la qualité de sentiment qui s'y trouve matérialisée est suffisamment large et profonde pour éclairer les multiples expériences collatérales que les divers récepteurs apportent dans leur rencontre avec cette œuvre.<sup>24</sup>

## Conclusion

Dans l'art contemporain, l'objet créé importe moins que l'activité cognitive qui l'entoure, tant sur le versant de la production que sur celui de la réception de l'œuvre. Lors de la production, nous avons mis l'accent sur le rôle créatif de l'abduction, et lors de la réception, sur son rôle interprétatif.

Toute cette activité cognitive concerne la *priméité* (le possible, les qualités, les émotions), selon le parcours suivant :

*Priméité pure* ---> *priméité matérialisée* ----> *priméité pensée*

production  
création

réception  
interprétation

L'œuvre existe comme phénomène dans la secondéité, mais dans l'art contemporain, ce qui fait de cet objet réel une œuvre d'art ne dépend pas de ses caractéristiques matérielles. A. Danto l'a montré sur de nombreux exemples : de deux choses perceptuellement indiscernables, l'une peut être une œuvre d'art et l'autre pas, en fonction de l'interprétation (celle de l'artiste dans la dernière étape de sa production, et celle des divers récepteurs).

- 
23. M. PROUST, *Le temps retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986, p. 289. Ce que Proust dit de la lecture est vrai de toute activité artistique.
24. Voir par exemple l'album pour enfants de Charlotte Légaut, *ça va pas* (éditions du Rouergue, 1996), que nous avons expérimenté à l'école maternelle. Cet album parvient à exprimer, par le biais d'une métaphore (l'image d'une pieuvre), un malaise général dans lequel les enfants projettent facilement leur expérience.