

L'ARCHITECTURE : UNE COMMUNICATION ARTISTIQUE ?

(Nicole EVERAERT-DESMEDT)

À la lumière de la philosophie pragmatique et de la théorie sémiotique de **Ch.S. Peirce**, j'ai élaboré un **modèle de la communication artistique**, qui met en rapport la production et la réception des œuvres. Et depuis plusieurs années, j'ai exploité ce modèle pour analyser divers exemples d'œuvres d'art contemporain. Yves Bettignies m'a proposé de reprendre ce modèle afin d'examiner dans quelle mesure il permet d'éclairer l'objet architectural, ou plus exactement le processus de la conception et de la réception de l'architecture.

Je présenterai rapidement le cadre peircien, puis les grandes lignes de mon modèle, comprenant le versant de la production et celui de la réception d'une œuvre. Je terminerai par quelques questions que ce modèle me semble poser à l'architecture, questions auxquelles Yves Bettignies apportera des éléments de réponse.

1. LE CADRE PEIRCIEN : LES TROIS CATÉGORIES

Le système de Peirce est très large et cohérent, à la fois complexe et reposant sur une base très simple. Il se fonde essentiellement sur trois catégories, présentes dans tous les phénomènes. Peirce désigne ces catégories par les nombres : première, deuxième et troisième catégories, ou la *priméité*, la *secondéité* et la *tiercéité*. Nous indiquons dans le tableau suivant les valeurs des trois catégories que nous utiliserons dans la suite de cet exposé (cf. Tableau 1).

1. Priméité (<i>Firstness</i>)	2. Secondéité (<i>Secondness</i>)	3. Tiercéité (<i>Thirdness</i>)
« indépendamment »	« relatif à »	« médiation »
globalité, totalité	circonstances spatio-temporelles	loi, règle
GÉNÉRAL / POSSIBLE	PARTICULIER / RÉEL	GÉNÉRAL / NÉCESSAIRE
qualités émotions	matérialisation, expérience, fait, action-réaction	pensée, culture représentation, langage
icône	indice	symbole
vie émotionnelle	vie active	vie socio-culturelle
activités artistiques	pratiques	scientifiques

Tableau 1 – Les trois catégories.

La **priméité**, dit Peirce, est la conception de l'être, d'un phénomène, « indépendamment » de toute autre chose. La **secondéité** est la conception de l'être « relativement » à autre chose. Et la **tiercéité** est la conception de la « médiation » par laquelle un premier et un second sont mis en relation.

La **priméité** correspond à la saisie des qualités et des émotions, mais abstraction faite de leur matérialisation. Ce serait, par exemple, une qualité de rouge, une « rougéité », indépendamment d'un objet quelconque dans lequel cette qualité pourrait s'incarner. Car si nous considérons un stylo rouge, nous l'opposons nécessairement à un stylo bleu ou noir, et nous sommes donc dans la secondéité (une chose par rapport à une autre). Autre exemple : une impression vague de peine, avant de se rendre compte si cette impression provient d'un mal à la tête, d'un mal de dents ou d'une douleur morale. En effet, dès que nous prenons conscience que nous souffrons d'un mal de dents, nous mettons en rapport un effet et une cause, donc nous sommes dans la secondéité. Il faut bien

comprendre que dans la priméité, il n'y a que du UN. Il s'agit d'une conception de l'être dans sa globalité, sa totalité, sans limites ni parties, sans cause ni effet. Une qualité est une pure potentialité abstraite. La priméité est de l'ordre du possible. C'est la catégorie la plus difficile à décrire, car elle se situe dans un domaine préverbal. Dès que nous essayons d'en parler, elle nous échappe.

La **secondéité** est plus facile à comprendre : c'est la catégorie du réel concret, particulier, de l'expérience, du fait, de l'existence, de l'action-réaction. Par exemple, la pierre que nous lâchons ici et maintenant tombe sur le sol ; la girouette s'oriente en fonction de la direction du vent ; nous éprouvons une douleur, maintenant, à cause d'un mal de dents.

La **tiércéité** est la catégorie de la médiation, donc de la règle, de la loi. Tandis que la secondéité est une catégorie du particulier, la tiércéité et la priméité sont des catégories du général ; mais la généralité de la priméité est de l'ordre du possible, et celle de la tiércéité est de l'ordre du nécessaire et, par conséquent, de la prédiction. La loi de la pesanteur, par exemple, nous permet de prédire que chaque fois que nous lâcherons une pierre, elle tombera sur le sol. La tiércéité est la catégorie de la pensée, du langage, de la culture, des habitudes et des conventions.

Peirce classe les processus sémiotiques en fonction de ces catégories, par exemple l'**icône** appartient à la priméité, l'**indice** à la secondéité et le **symbole** à la tiércéité.^[1]

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 tiércéité à la vie intellectuelle et socio-culturelle. On peut distinguer, en suivant Peirce, trois grands types d'activités : les activités **pratiques** sont de l'ordre de la *secondéité*, les activités théoriques, **scientifiques** relèvent de la *tiércéité*, tandis que les activités **artistiques** concernent la *priméité* – ce que nous allons expliquer tout de suite -.^[2]

2. UNE ŒUVRE D'ART FAIT CIRCULER LA PRIMÉITÉ

Comment fonctionne sémiotiquement une œuvre d'art ? 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. Ma question ne sera donc pas « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art? », mais bien « Que fait une œuvre d'art? »^[3]

Et voici ma 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, par le biais d'un état intermédiaire, celui d'une **matérialisation** (dans un objet ou un événement).

Ces trois états de la priméité s'obtiennent en appliquant les catégories à la priméité (PEIRCE, C.P. 1.533). En effet, chez Peirce, les catégories interviennent à de multiples niveaux ; on peut donc distinguer la **pure priméité** (que Peirce appelle la « possibilité qualitative »), la **priméité qui se matérialise** dans de la secondéité, qui prend « existence », dit Peirce, et enfin 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 d'une priméité, donc d'une qualité totale, infinie et possible.

Sur ce parcours de la priméité, l'artiste et le récepteur (le spectateur, l'auditeur, le lecteur, l'interprète) interviennent successivement ou simultanément et collaborent. Nous représentons le parcours sur le tableau suivant (cf. Tableau 2).

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**).^[4]

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).

Nous allons voir tout d'abord comment l'artiste procède pour produire une œuvre, et ensuite nous passerons à la réception.

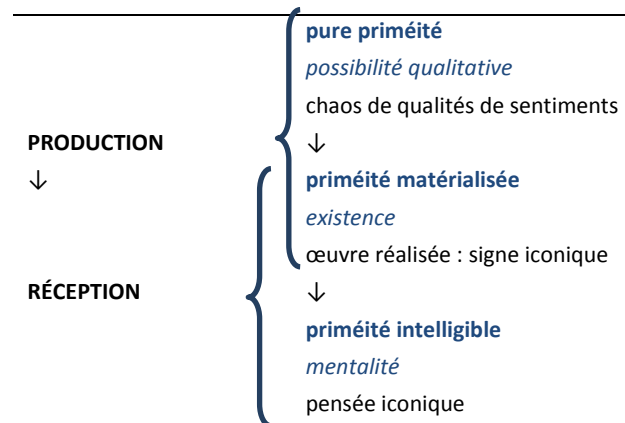


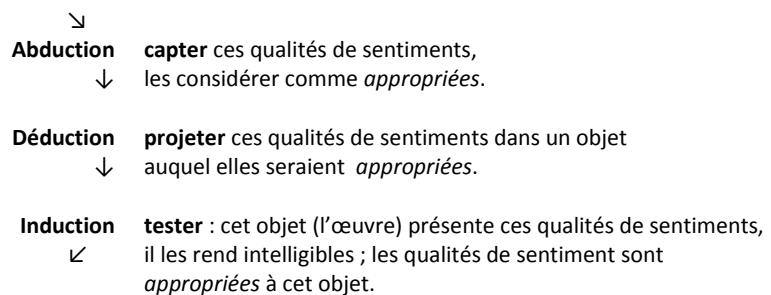
Tableau 2 – Le parcours de la priméité.

3. LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE

Peirce a relativement peu écrit sur l'art. Mais il a décrit longuement le **processus de la recherche scientifique**, au cours duquel une abduction (ou hypothèse) est suivie d'une étape de déduction et d'induction. Nous pouvons adapter le processus de la recherche scientifique à la production d'une œuvre d'art. ^[5] Nous représentons le **processus de production d'une œuvre d'art** sur le schéma suivant (cf. Tableau 3), et nous l'expliquons ensuite. ^[6]

Priméité : possibilité qualitative

Chaos de qualités de sentiment



Priméité matérialisée (donc en **secondéité**)
dans un **signe** (donc en **tiércéité**)

Tableau 3 – Le processus de production d'une œuvre d'art.

- Au départ, l'artiste éprouve un **trouble** provoqué par un chaos de qualités de sentiments. Il est soudain en contact direct avec la **priméité**.
- Son **abduction** consiste à « laisser venir » ces qualités de sentiments, à essayer de les capter ; il fait l'hypothèse que ces qualités sont *appropriées*, sans savoir précisément à quel objet elles sont appropriées. ^[7]
- 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*. 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 projection peut se faire dans une esquisse, une maquette, ou directement dans l'œuvre au fur et à mesure de sa construction ; la projection permet de clarifier l'hypothèse qui est vague au départ.

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.

- 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-adéquante*, 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 **tiércéité**, 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.

4. LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

4.1. Le pouvoir heuristique des signes iconiques

L'artiste a matérialisé de la priméité dans un signe iconique. Mais 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.

Comment se fait-il que des signes iconiques puissent provoquer un tel mouvement de pensée ? C'est parce que les signes iconiques détiennent un **pouvoir heuristique**, nous dit Peirce :

« [...] le pouvoir de faire découvrir, par leur observation directe, d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer leur construction. » (PEIRCE, C.P. 2.279)

Les récepteurs ont donc beaucoup à découvrir en observant une œuvre d'art...

4.2. L'art et la réalité

Avant d'être interprétée, l'**œuvre réalisée** est inerte. 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). Cet objet ou cet événement existe comme phénomène, dans l'ordre de la *secondéité*.

C'est l'interprétation qui active le support matériel et le transforme en objet artistique. L'interprétation opère la « transfiguration du banal ». ^[8] L'interprétation fait passer l'objet ou l'événement dans une **autre réalité**, celle de l'œuvre.

Pour qu'un objet puisse fonctionner comme œuvre d'art, il faut qu'il soit mis entre **guillemets** (c'est-à-dire qu'on le considère comme une autre réalité).

Prenons un exemple : Helen Escobedo a réalisé une installation (en 1991) dans le parc de Chapultepec à Mexico. L'installation s'intitulait « Negro basura, negro mañana » (« Noir ordures, noir lendemain ») et consistait en 10 tonnes d'ordures déversées sur un plastique gris, étendu au milieu d'un chemin piétonnier sur une longueur de 100 mètres. Cependant, en raison du dégoût éprouvé

par les autorités devant ce contact direct avec les ordures, l'artiste a recouvert celles-ci d'un filet métallique et d'une couche de peinture noire. Ces deux marqueurs étaient nécessaires pour que l'installation soit perçue comme telle, c'est-à-dire comme « quelque chose fait avec des ordures » et non pas, littéralement, comme des ordures.^[9]

Toutes les interventions et les perturbations que les artistes contemporains réalisent ne font que déplacer la frontière entre l'art et la réalité, sans la supprimer.

Nous n'approuvons pas SHUSTERMAN (1994, pp. 140-143) lorsqu'il prétend que :

« La dichotomie art/réalité doit être surmontée, afin que l'art soit plus insufflé de vie et que la réalité soit plus esthétiquement gratifiante. »

Il souhaite donc que l'art soit plus « vivant » et la réalité plus « esthétique ». Ce souhait non seulement assimile **art et réalité**, alors que la distinction, à notre avis, doit être maintenue. Il gomme aussi une autre distinction, à laquelle nous tenons, entre « esthétique » et « artistique ». Nous considérons que le plaisir **esthétique** est lié à l'appréciation du *beau*, il peut être provoqué par une œuvre d'art ou par toute autre chose sans intentionnalité artistique (un paysage, une personne agréable à regarder) ; tandis que le plaisir **artistique** ne concerne pas le « beau » mais le « kalos », c'est-à-dire *l'admirable en soi*, qui correspond, selon Peirce, à **l'accroissement d'intelligibilité de la priméité**.

4.3. Une interprétation artistique

Un objet, mis entre guillemets, devient donc une œuvre ouverte aux interprétations. Mais cela ne signifie pas pour autant que les récepteurs puissent la remplir de n'importe quoi ni n'importe comment. Pour que l'interprétation d'une œuvre d'art ne soit pas arbitraire, mais précisément « artistique », il faut que le récepteur entre dans la **logique de l'œuvre**, c'est-à-dire qu'il observe et respecte les principes inhérents à l'œuvre, ces mêmes principes qui ont été suivis par l'artiste au cours de l'étape de déduction. Il faut que le récepteur aborde l'œuvre avec **sympathie intellectuelle** (comme dit Peirce), et que le **système symbolique** exploité par l'œuvre lui soit accessible. Nous dirons qu'une interprétation est effectivement « artistique » quand elle poursuit le mouvement de la production : le mouvement d'accroissement d'intelligibilité de la priméité. Une interprétation artistique conduit le récepteur à la pensée iconique.

Une interprétation n'est jamais immédiate. C'est un mouvement, un processus progressif, au cours duquel il y a une alternance entre des **observations** de l'œuvre et des **hypothèses** interprétatives, qui s'enchaînent en cascade.^[10]

Une interprétation peut être plus ou moins riche selon le degré d'**attention** du récepteur et les **informations collatérales** dont il dispose, notamment des connaissances historiques (tout n'est pas possible à n'importe quel moment de l'histoire de l'art, cf. DANTO, 1989, p. 90), connaissances de données techniques, connaissances culturelles diverses, dans différents domaines, y compris celui de l'art en général, et connaissance de l'ensemble de l'œuvre de tel ou tel artiste. L'interprétation d'une œuvre varie selon le degré de culture de chaque récepteur.

Le spectateur qui n'apporte rien dans sa rencontre avec une œuvre n'y trouvera rien :

« Ce que nous voyons d'une œuvre et ce que nous en tirons dépend beaucoup de ce que nous lui apportons. » (GOODMAN, 1990, p. 75)

4.4. Le résultat du processus d'interprétation

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*.

Le résultat de l'interprétation d'un signe, selon Peirce, est une **modification des habitudes d'action** de l'interprète (y compris l'action mentale, la conception du monde). Par l'interprétation du signe iconique que constitue une œuvre d'art, la pensée du récepteur s'est ouverte au possible (priméité),

et cette ouverture provoque un changement, un enrichissement de la vie du récepteur. Ce que produit finalement une œuvre d'art, c'est une nouvelle « relation au monde » :

« L'art est fondateur d'existences et producteur de possibilités de vie, par l'intermédiaire des informations qu'il délivre et qui informent notre comportement. » (BOURRIAUD, 2009, p. 128)

L'interprétation artistique a donc des conséquences sur la vie du récepteur. Pour le récepteur, le réel s'est enrichi au contact du possible.

Enfin, chaque œuvre entre dans le réseau de l'**intertextualité**, c'est-à-dire que chaque œuvre renvoie à d'autres œuvres que nous avons déjà vues, à d'autres textes que nous avons déjà lus. C'est pourquoi notre interprétation d'une nouvelle œuvre contribue toujours à réactiver, stimuler et développer notre culture.

5. QUESTIONS CONCERNANT L'ARCHITECTURE

5.1. Une activité pratique et artistique

Si l'on considère que l'architecture est à la fois une activité pratique et une activité artistique, elle relève simultanément de la secondéité et de la priméité. Il doit être possible de distinguer ces deux perspectives, aussi bien dans le projet de l'architecte que dans l'espace construit. La question « Que fait l'architecture ? » se dédouble selon qu'on envisage ce qu'elle fait d'un point de vue fonctionnel, ou ce qu'elle fait d'un point de vue artistique.

5.2. Le circuit de la priméité

En ce qui concerne l'architecture d'un point de vue artistique, il faudrait montrer, sur des cas concrets (de projets et de constructions), comment elle fait circuler la priméité, c'est-à-dire quelles qualités de sentiments elle parvient à capter et à matérialiser partiellement, tout en mettant le récepteur sur la voie de la pensée iconique.

5.3. Le processus de production

En ce qui concerne la production d'une œuvre d'art, j'ai pu lire de nombreux témoignages d'artistes à propos de leur processus créatif, qui confirment mon modèle. Tous parlent de forces chaotiques qui correspondent à la « priméité », mais ils les désignent de différentes façons : pour Magritte, c'est le Mystère ; pour Yves Klein, l'immatériel ; pour Jean Dubuffet, l'indifférencié, etc. J'ai pu analyser divers textes d'artistes et mettre en évidence dans leur processus de travail les étapes correspondant successivement à l'abduction, la déduction et l'induction. J'imagine que l'on peut retrouver ces mêmes étapes dans les textes qui décrivent le processus de conception architecturale.

5.4. Le pouvoir heuristique des signes iconiques

Cependant, le processus de production n'est pas exclusivement linéaire, surtout dans le cas de l'architecte. Celui-ci projette une première hypothèse dans une esquisse (déduction), ensuite il observe cette esquisse en position de récepteur (induction), et de cette observation jaillissent de nouvelles hypothèses qui seront projetées à leur tour dans de nouvelles esquisses. C'est dans ce mouvement de projections et d'observations que se déploie tout le pouvoir heuristique des signes iconiques. Et c'est justement l'un des exemples que Peirce donne :

« 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)

On peut distinguer deux types de signes iconiques (plans, coupes, croquis, photos, maquettes...) dans le processus architectural, ceux qui jalonnent le travail de conception et dont l'architecte lui-même

est le récepteur ; et ensuite, ceux qui présentent le résultat final du travail de l'architecte, dont les récepteurs sont divers : les commanditaires, l'entrepreneur, les critiques et historiens de l'architecture, etc. On pourrait certainement analyser leurs différentes interprétations.

5.5. L'art et la réalité

La distinction entre l'art et la réalité doit s'appliquer à l'architecture comme à toute œuvre d'art. Appréhender l'architecture comme art nécessite une mise entre parenthèses de sa fonction. Cela semble assez difficile à effectuer dans le cas de l'architecture construite. L'activité artistique de l'architecture se manifeste plus aisément soit avant, soit après sa construction : dans la présentation du projet ou dans les reportages photographiques que l'on trouve dans les revues.

5.6. L'accès au système symbolique

Comment l'architecture (dessinée, construite ou photographiée) permet-elle au récepteur d'entrer dans la logique de l'œuvre ? Comment le système symbolique exploité par une œuvre architecturale est-il rendu accessible au récepteur ?

5.7. Les habitudes d'action

La question de savoir comment l'interprétation artistique d'une œuvre architecturale enrichit la vie du récepteur en modifiant ses habitudes d'action doit être bien distinguée de l'aspect fonctionnel (comment une construction modifie pratiquement l'action de l'utilisateur).

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, D., 1987, *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers.
- BOURRIAUD, N., 2009, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël.
- DANTO, A., 1989, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil.
- DANTO, A., 1993, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil.
- DANTO, A., 1996, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil.
- DE DUVE, Th., 2000, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Gand-Amsterdam, Ludion.
- DEWEY, J., 2010, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard.
- ECO, U., *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 1990, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Mardaga.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004 (b), "La sémiotique de Ch. S. Peirce", in *Signo, Site Internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2005, "Sens d'une œuvre et sens d'une exposition : le parcours du visiteur", in *Protée*, Vol. 33, n° 2.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 (a), *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 (b), L'esthétique d'après Peirce, in *Signo, Site Internet de théories sémiotiques*, in <http://www.signosemio.com/peirce/esthetique.asp>.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2008, Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística, in <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2010, Les voies de l'interprétation : un rendez-vous à l'aveugle, in GAUDEZ, Fl., *La culture du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, vol. 2, Paris, L'Harmattan.
- GOODMAN, N. & ELGIN C., *Esthétique et connaissance*, Paris, Éditions de l'éclat, 1990.
- PEIRCE, Ch.S., 1931-1935, 1958, *Collected Papers*, Vol. 1-6, *Collected Papers*, Vol. 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- SCHAEFFER, J-M., 1996, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard.
- SCHMILCHUK, G., 2005, *Helen Escobedo : Footsteps in the Sand*, Mexico, CONACULTA / UNAM / TURNER.
- SHUSTERMANN, R., 1994, L'art en boîte, in *Critique*, n° 562.

NOTES DE FIN

^[1] En effet, l'icône renvoie à son objet par similarité (le même, donc UN) ; l'indice, par un rapport de contiguïté (donc deux) ; et le symbole, par convention.

^[2] À partir des catégories peirciennes, on peut analyser de façon approfondie le fonctionnement de l'interprétation, en distinguant différents types de processus sémiotiques. Cependant, nous n'utiliserons pas ici toutes les nuances de la théorie. Pour une présentation détaillée de la sémiotique de Peirce, voir EVERAERT-DESMEDT, 1990 et 2004.

^[3] Cf. mon article en espagnol sur Internet, qui a pour titre : « Qué hace una obra de arte? », 2008.

^[4] 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, gustatives (comme la madeleine de Proust) ou kinésiques.

^[5] Ce parallélisme est proposé par D. ANDERSON (1987).

^[6] Pour plus de détails, cf EVERAERT-DESMEDT, 2006 (a et b).

^[7] Peirce l'explique par l'exemple d'un sentiment de « déjà-vu », comme le sentiment que l'on éprouve en rencontrant une personne, que nous avons l'impression d'avoir déjà rencontrée, mais nous ne savons pas où ni quand, ni qui est cette personne. Le sentiment que nous éprouvons nous semble approprié, sans avoir d'objet : nous n'avons probablement jamais rencontré cette personne.

^[8] Titre d'un bel ouvrage de DANTO, 1989.

^[9] D'après SCHMILCHUK, 2005, p. 194.

^[10] Sur la cascade des interprétations, voir notre analyse de l'installation de Luis Bisbe, *Blind Date*, in GAUDEZ (dir), 2010.