



Signata

Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

5 | 2014

Littérature et sémiotique

Voir l'altérité ? De *l'outrenoir* et de *la vie artificielle*

Marie Renoue



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/signata/508>

DOI : 10.4000/signata.508

ISSN : 2565-7097

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 333-349

ISBN : 978-2-87562-062-0

ISSN : 2032-9806

Référence électronique

Marie Renoue, « Voir l'altérité ? De *l'outrenoir* et de *la vie artificielle* », *Signata* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 30 octobre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/signata/508> ; DOI : 10.4000/signata.508

Voir l'altérité ? *De l'outrenoir et de la vie artificielle*

Marie RENOUE
Centre Norbert Elias, Avignon

Omniprésente et pertinente dans tous les domaines pour désigner non seulement autrui et la question éthique, mais aussi une chose et l'imperfection de sa saisie, la notion d'altérité semble en fait indéfinissable sinon par ses relations d'opposition ou de présupposition avec l'identité. Fondamentale parce qu'elle permettrait de poser *ab initio* les phénomènes discrétisés ou les contrastes sur lesquels baser les analyses, elle qualifie aussi l'irruption de l'étrange, d'une nouveauté, d'un inattendu qui fait « événement », qui surprend. En art contemporain où la nouveauté, la surprise sont valorisées en tant que telles, elle peut donc apparaître comme une valeur fondamentale. Valeur fondamentale, certes ; mais que proposent les critiques ou les analystes qui la prennent en charge ? S'agit-il de la réduire ou de l'intensifier ? Par le primat accordé à la cohérence, la sémiotique propose-t-elle de la dissoudre par l'analyse ou d'en exacerber, rhétorique à l'appui, les valeurs oppositives ?

L'étude de l'altérité interrogeant ainsi les pratiques descriptives et analytiques ainsi que leurs enjeux, nous considérerons d'abord la place qu'occupe l'altérité dans la sémiotique européenne, puis le traitement que celle-ci propose de l'opposition fondatrice et fondamentale altérité-identité. Dans le cadre méthodologique ainsi dressé, quelle place et quelle fonction accorder à l'altérité dans une sémiotique de l'énonciation visuelle ? Comment décrire les formes de l'altérité que sont le paradoxe et les tensions perceptibles dans les œuvres d'*Outrenoir* de Pierre Soulages et sur lesquelles insistent les critiques et commentateurs de ses œuvres ? Comment des œuvres virtuelles comme les étranges créatures numériques du zoosystémicien, Louis Bec, renouvellent-elles ou posent-elles la question de l'altérité ? Toutes ces questions visent à mesurer la pertinence de cette notion dans le champ de la sémiotique visuelle ; et ce, en ajoutant à l'approche théorique et à ses distinctions

plutôt que des remarques générales sur sa valeur heuristique, toujours sujettes à caution, l'analyse de deux objets particuliers qui jouent manifestement autrement de l'altérité.

1. Altérités et différence

L'intérêt pour l'altérité n'est pas nouveau en sémiotique. Dans le premier tome du *Dictionnaire* d'A.J. Greimas et J. Courtés paru en 1979, l'article consacré à l'altérité est relativement réduit, mais les renvois aux notions d'identité et de différence permettent de mesurer son importance dans le champ sémiotique. L'altérité y est d'abord présentée comme un « concept non définissable qui s'opposerait à un autre du même genre : l'identité ». Le couple identité et altérité serait interdéfini « par une relation de présupposition réciproque ». Quant aux opérations impliquées, il s'agit de l'identification censée statuer sur l'identité de plusieurs objets et de la distinction « par laquelle on reconnaît leur altérité » (1979, p. 13).

Dans l'article « Identité » (*Ibid.*, pp. 178-79), l'importance sémiotique du couple identité-altérité est plus explicite : il « serait indispensable pour fonder la structure élémentaire de la signification ». De même, dans l'article sur la « différence » (p. 100), on peut lire que « la saisie intuitive de la différence, d'un écart » entre grandeurs serait, « depuis Saussure, la première condition à l'apparition du sens ». Outre le passage des opérations d'identification-distinction à la saisie intuitive de la différence qui laisse entendre un degré d'assomption et de maîtrise intentionnelle différent, cette nouvelle définition insiste sur la relation de présupposition qui régit fondamentalement ce couple interdépendant : « la différence ne pourrait être reconnue que sur un fond de ressemblance qui lui servirait de support », tandis que l'identité ou l'identification d'objets « présuppose leur altérité qui les rend d'abord distincts ». L'un n'allant pas sans l'autre, autant dire que le point de vue est fondamental, puisque c'est lui qui fait prévaloir la différence ou la ressemblance, l'altérité ou l'identité et les motifs qui les régissent.

Si le couple identité-altérité et celui différence-ressemblance diffèrent par les opérations ou modes de saisie impliqués, notons que le premier désignerait une catégorie et le second la relation présupposée, d'après les auteurs du *Dictionnaire* qui écrivent : « Ainsi, c'est en postulant que différence et ressemblance sont des relations (saisies et/ou produites par le sujet connaissant) susceptibles d'être réunies et formulées en une catégorie propre, celle de l'altérité / identité, qu'on peut construire, comme modèle logique, la structure élémentaire de la signification » (*Ibid.*). La différence et la ressemblance formeraient ainsi l'altérité et l'identité, ou en d'autres termes les valeurs d'écart, de contraste et d'isotopie nécessaires à l'apparition d'une signification.

Outre ces références au *Dictionnaire* qui montrent la valeur de l'altérité dans le système sémiotique, une autre opposition, due cette fois à P. Ricœur (1985), permet peut-être de l'analyser plus avant. Comme l'identité distinguée par ce

philosophe philologue en identité-*idem* et identité-*ipse*¹, il semble en effet possible de distinguer une altérité de l'autre — celle de l'*alter* — et une altérité inhérente au devenir, celle du changement et de l'altération — de la *mutatio* ou du *mutatum* — ou de « l'instabilité », pour reprendre le mot d'E. Landowski (1997)². En sémiotique visuelle, il pourrait ainsi s'agir de l'objet — *res altera* — différent d'un autre co-présent ou non, effet de contraste syntagmatique ou de nouveauté paradigmatique; de l'objet — *res mutata* — qui, au fur et à mesure de son devenir et aussi du parcours énonciatif qui le prend en charge, serait autrement perçu. Et évidemment, il y aurait au sein de cette énonciation visuelle présupposée la relation du sujet à l'autre, l'objet visé et à saisir, ce qui interpellerait le sujet et où pourrait potentiellement s'épuiser le regard insatisfait de son spectateur, mu par cette insatisfaction même, tentant d'y accommoder sa visée défailante ou l'assimilant grâce à des schèmes noologiques et comportementaux déjà efficaces (Carlier, 2013)³.

2. L'autre de l'énonciation visuelle et de l'esthétique

En sémiotique visuelle, les références à la phénoménologie, évoquée dès *Sémantique structurale* (Greimas, 1966), puis dans *Sémiotique des Passions* (Greimas et Fontanille, 1991), ont été déterminantes, en particulier dans l'analyse de l'énonciation. Celles-ci ont semblé d'autant plus justifiées que, comme la sémiotique, elle met l'accent sur la relation, que l'objet y est « pour » un regard puisqu'il est défini comme la synthèse noématique passagère d'une visée intentionnelle. M. Merleau-Ponty a, dès 1942, puis en 1945, précisé et illustré sa thèse en ces termes : « Ainsi la forme

-
1. Adapté à une sémiotique des objets et de la perception, le couple philosophique de l'ipsité et de la mêmété semble pouvoir être rapproché sans trop de dommages des concepts sémiotiques d'identité et de ressemblance. L'identité évoque en effet l'ipsité : l'identité dynamique narrative de P. Ricoeur qui, sujette au changement, serait construite par le maintien d'une intrigue signifiante — ce qui semble en accord avec la mention, dans l'article « Identité » du *Dictionnaire*, d'un « principe de permanence permettant à l'individu de rester le même, de “persister dans son être”, tout au long de son existence narrative malgré les changements qu'il provoque ou subit » (Greimas & Courtés, 1979, p. 179). Travaillée non plus par le changement et sa dynamique mais fondée sur une distinction démarcative, la mêmété, ou répétition d'un « *idem* », semble convoquer davantage la relation de « ressemblance » — définie dans le dictionnaire de manière imprécise comme « affinité » (p. 317) — entre des entités ou « individus » différents. Pour un usage de la distinction ricœurienne en visuel, cf. J.M. Floch (1995).
 2. Au début de son étude sur l'altérité et l'identité intersubjectives, E. Landowski écrit : « Vue sous cet angle, la problématique de l'identité ne relève pas seulement d'une logique de la différence et du discontinu, elle appelle surtout la mise en œuvre d'une sémiotique du continu, du « devenir » ou, comme on dit volontiers aujourd'hui, de l'instabilité. » (1997, p. 44)
 3. Communication orale (non éditée) de Pascal Carlier, « Quels processus cognitifs permettent le passage d'une "simple" interaction à une intercompréhension ? Le cas de la relation homme-animal », lors la 2^e Conférence Intercompréhension, de l'intraspécifique à l'interspécifique, en sept.-oct. 2013, à Lorient.

de l'excitant est créée par l'organisme lui-même, par sa manière propre de s'offrir aux actions du dehors » (1942, p. 11) et dans *La Phénoménologie de la perception*, il écrit :

Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle — elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur l'objet, — ou bien elle devient couleur atmosphérique et diffuse tout autour de l'objet; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur (1945, p. 262).

Outre l'importance accordée à l'interdéfinition et à la co-variation des instances, notons dans cette dernière phrase la mise en scène, à l'extrémité d'un parcours perceptif, d'une « fusion » qui peut apparaître comme une forme d'altération (dont des termes restent à définir) du sujet au contact avec l'autre, l'objet perçu.

Néanmoins, si l'accent mis sur la forme de la relation est sémiotiquement satisfaisant et même enrichissant pour une étude de l'altérité *altera et mutata*, la thèse de l'intentionnalité ainsi définie et la prévalence accordée au sujet posent problème. Comment en effet accorder toutes les prérogatives de l'identification et de la différenciation à l'intentionnalité, alors qu'elle-même — la relation intentionnelle — doit émerger et se faire? Comment introduire une nouveauté, l'accommodation — même limitée de certains organismes — à une altérité, si le sujet « garde la main »? Critiquant les variations monadiques husserliennes, intersubjective merleau-pontienne ou « passive » d'E. Levinas dans leurs approches de l'intentionnalité, M. Bernard note ainsi que la problématique de l'Autre est toujours soumise « au champ relationnel d'un sujet en quête de sens, et que ce primat d'une conscience interrogative et de sa visée humaniste réduit son champ d'intelligibilité et sa validité » (2001, p. 12). Des sémioticiens comme J.-F. Bordron ont également questionné cette prééminence d'une intentionnalité subjective (2001) et la référence de celui-ci à H. Bergson participe de la remise en question non du rôle global de l'intentionnalité mais de sa prééminence constitutive. Avec H. Bergson (1896) en effet, le corps est image parmi les images du monde, puissance d'action comme les autres images et c'est en réaction à une résistance qui contrarie son action que le corps, la perception et l'Autre semblent émerger — la mémoire ayant pour fonction de stabiliser et de reconnaître cet autre soustrait à l'entour par réaction. Il conviendrait donc de réduire la dissymétrie de la relation intentionnelle en affirmant la saillance-prégnance et résistance d'un quelque chose qui est là, qui actualise ou rend possible⁴ « une “segmentation” » (Eco 1997)⁵,

4. La possibilité est ici considérée comme une modalité exogène actualisante, en référence aux écrits de Fontanille et Zilberberg (1998, p.172).

5. Au sujet de la perception, U. Eco précise que la segmentation de la saisie serait motivée par des lignes de résistance de la chose qui est là, une résistance schématique qui constituerait un « champ de possibles orientés ». Il écrit : « Même en admettant que le schème soit un *construct*,

dans « une alternance continue et décalée du sensible et du prédicatif » (Coquet 2001)⁶.

En deçà de ces questions sur le rôle de l'intentionnalité, c'est évidemment du traitement de l'Autre en visuel qu'il s'agit. Qu'en est-il plus précisément de cette gestion de l'altérité dans les analyses d'expériences esthétiques ? Dans la version la plus radicale présentée entre autres par P. Ouellet, l'expérience esthétique est définie comme confrontation « à l'altérité la plus radicale et à sa propre identité » (2000, p. 8). Dans son analyse d'installations de Roland Poulin (*Déplacement lent*, 1990 et *La nuit, devant soi*, 1992-1993), le sémioticien insiste sur l'ébranlement de la subjectivité face à l'altérité fondamentale de l'œuvre d'art, l'empathie et la commotion assurant la relation des instances, et il évoque « l'altéroception », la saisie de soi par et à travers l'autre, suivant l'*éthos* de l'autre, sa manière d'être avec nous (2000, p. 24-25). Si la confrontation à l'altérité définit l'esthétique, c'est essentiellement dans les réactions corporelles qu'on en cherche les manifestations tensives : il s'agit, avec P. Ouellet, du corps subjectif des installations spatiales désorientées et désorientantes ; ou, dans notre étude des *Light Pieces* de James Turrell, de celui du sujet contraint de se départir de ses habitudes perceptives et sensori-motrices (2002).

Les *Outrenoir* de Pierre Soulages posent autrement la question de l'altérité, par la voix de la surprise, du paradoxe de la relation apparemment contraire du noir et de la lumière.

3. Les noirs-lumière de Pierre Soulages : l'altérité d'un quasi-impossible de la physique

De Pierre Soulages, H. Meschonnic écrit, dans son chapitre intitulé « Un noir lumière » : « Soulages est le peintre le plus noir de toute l'histoire de la peinture, et il a réinventé la lumière » (2000, p. 183). Compte tenu de l'apparente « hétérotopie catégorielle »⁷ de ces termes qui invite à préciser ou à narrativiser les modalités de

on ne pourra jamais considérer que la segmentation dont il est l'effet soit totalement arbitraire, parce que cette segmentation (pour Kant et Peirce) cherche en fait à rendre raison de quelque chose qui est là, des forces qui agissent extérieurement sur notre appareil sensoriel en lui offrant au moins des résistances » (1997, pp. 167 tr. fr.).

6. Intervention orale (non éditée) de J.-Cl. Coquet, le 9 janv. 2001 à l'I.U.F. de Paris, après celle de J.-Fr. Bordron « L'énonciation comme sémiose ».
7. En fait les choses sont d'un point de vue catégoriel assez complexes. Cette contrariété de la lumière et du noir devrait s'affirmer sur un fond identitaire ou compte tenu de leur appartenance à une même catégorie sémiotique. A quelle catégorie rattacher le noir ? Le statut sémiotique du noir est problématique ; M. Pastoureau en a relevé les intégrations et expulsions du domaine de la couleur dans l'histoire (1992). De quelle lumière s'agit-il, celle picturale des peintres ou celle des reflets ? A cette incertitude catégorielle s'ajoutent les confusions que peuvent entraîner des déclinaisons hétérotopiques de chaînes corrélatives, par ex. noir-sombre-ombre vs blanc-clair-lumière — une correspondance à relativiser et à contextualiser, cf. H. Wölfflin regrettant que *la vraie ombre* de

leur relation, le paradoxe « noir lumière » semble pouvoir être déployé ainsi : la valeur absorbante du noir contredit la lumière, or le peintre les réunit. C'est donc, outre l'expérience réitérée et intellectualisée de l'absence de luminosité du noir, un savoir inféré sur des opérations d'absorption et de réflexion qui soutient et fonde le paradoxe. Insister ainsi sur l'oxymore — la conjonction des contraires — ou le paradoxe — affirmation contraire à la *doxa* — est en fait relativement courant dans les écrits et les pratiques artistiques. Au sujet du noir et de la lumière, M. La Chance parle du « noir phosphène » de la suie, d'« obscurité lumineuse » au sujet du Maître Eckhart (2000, p. 81). Fr. Aubral évoque le « noir intense ... qui sert de lampe ... un noir qui éclaire et fait lumière » dans les photographies en noir et blanc de Touhami Ennadre (2000, p. 184). Affirmant que le statut du noir change avec les Impressionnistes⁸, H. Meschonnic cite Matisse qui écrivait en 1940 sur « le noir lumineux de jais », qui racontait en 1946 : « Pissaro me disait un jour : “Manet est plus fort que nous tous, il a fait de la lumière avec le noir” » et qui disait en 1951 de sa toile, *Les Marocains* (1912-16) : « C'est dans cette œuvre que j'ai commencé d'utiliser le noir pur comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité » (2000, p. 187). Et G.G. Lemaire écrit que Soulages aurait réinventé « la lumière noire des mystiques chrétiens dans la sphère de la peinture même » (2006 p. 237).

Derrière ce trope récurrent se cachent vraisemblablement diverses manifestations et opérations : la capacité qu'a le noir par effet de contraste d'intensifier la clarté des couleurs, des gris et du blanc des photographies de Touhami Ennadre, la capacité qu'ont certaines textures lisses, de la suie, même noires, de réfléchir la lumière ... mais ces explications qui recherchent la cohérence du phénomène avec les « lois de la physique » ne résolvent pas complètement la contrariété, elles en montrent les tensions. D'où l'intérêt du style concessif de Cl. Zilberberg qui, à l'opposé du style implicatif, prendrait en charge la complexité ou plutôt le défaut d'oppositions tranchées (*certes c'est noir ou sombre, mais c'est aussi lumineux*). Car, à mieux regarder les tableaux de Soulages, ce qui est en jeu, c'est une modulation des intensités de la lumière et du noir : plus la texture est noire, moins elle est lumineuse, et plus c'est éclatant moins c'est noir — mais la ténuité de l'éclat indique la modalité du noir sous-jacent et la qualité assourdie du lumineux indique le travail réflexif du noir. Il n'en demeure pas moins que les termes opposés : le sombre du noir et l'éclat d'une lumière reflétée cohabitent dans une certaine mesure, mesure qu'il convient de préciser pour juger des limites du paradoxe ou de la portée de la concession. La relation d'opposition du ... ou ... est, en partie, remplacée par celle du ... et ... Le paradigmatique est rabattu sur le syntagmatique, nous retrouvons la formule de R. Jakobson.

Léonard de Vinci fût faite par ajout de noir (1916, p. 230 tr. fr.), quand le peintre notait ailleurs que *les ombres d'un objet blanc [...] sont azurées* (McCurdy, 1938, vol. 2, p. 295 tr. fr.).

8. Néanmoins sur l'usage de l'obscur chez Rembrandt, H. Wölfflin a écrit qu'il fait émerger le clair de l'obscur (1916, p. 246 tr. fr.).

Mais, il faut le souligner encore : les termes conjoints sont ici différents des termes disjoints ; la relation est doublement altérante. Une citation sur le noir devenu « outrenoir » de Soulages l'indique : « “Outrenoir” pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir, noir qui cessant de l'être devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir, un champ mental autre que celui du simple noir » (cité *in* Meschonnic 2000, p. 195). La corrélation inverse est notée mais ce n'est pas une structure de l'*agon* (par exemple celle habituelle qui fait de l'éclat le désintensificateur des couleurs) que développe le peintre, il s'agit plutôt d'un schéma génératif : le noir, désaturé, modaliserait le trajet et l'éclat de la lumière reçue, en aspectualiserait le cours. Mais si cette description joue moins sur les contraires que celle de ses commentateurs en limitant ou aspectualisant « le phénomène » en jeu, la formule garde sa part de « secret » et de mystère — puisque l'un des « actants » déterminants, la texture, n'est pas cité.

Les oxymores, l'invention terminologique, même l'analyse tensive qui ne résout pas la contrariété mais en indique les limites, les commentaires, tout indique que l'objet visé ici est bien la *res altera* évoquée plus haut, le cas à part donc remarquable, soit en termes de modalités d'existence : l'actualisation improbable d'un quasi-impossible. Mais, les « outrenoirs » sont aussi *res mutatae*, des choses mouvantes, changeantes sous l'effet de la lumière. En 1985, lorsqu'il décline « les trois voies du noir » qu'il a travaillées, l'artiste évoque le rôle de la texture : « la texture du noir (avec ou sans directivité, dynamisant ou non la surface) : matière matrice de reflets changeants » (*Ibid.*, p. 184). Et ce « devenir autre » de la peinture, du noir et des reflets, dépend de la lumière incidente, donc de l'espace, du temps et aussi du point de vue du spectateur mobile.

Si altérités il y a, une question peut être posée : celle de l'émergence du lumineux ou de la lumière pour un observateur, celle de l'émergence aussi du regard et de l'attention sur des reflets lumineux ténus devenus objets de valeur. La prise en compte des reflets lumineux et de la lumière, s'ils sont maintenant l'attracteur de Pierre Soulages, semble moins évidente pour un profane — les reflets sur les tableaux étant le plus souvent considérés comme des accidents anodins et extérieurs à la peinture⁹. Percevoir « l'invu » ne va pas de soi. Les discours et commentaires nous y aident ; les œuvres sont des « objets-textes » (Cauquelin, 1996). Il s'agirait alors de *donner une présence au sens des mots* — suivant l'expression de R. Barbaras (1994, p. 37) —, d'une attention et accommodation à ce qui était simplement là, de viser ce qui était à peine saisi, d'une identification mettant en corrélation un signifié linguistique et un signifiant perceptible — soit des opérations complexes de traduction (assurant le passage d'un mode d'expression à un

9. Les reflets sur les tableaux sont généralement considérés comme une gêne contextuelle, comme ce qui empêche de voir. Pierre Soulages ne produit pas directement de la lumière mais maîtrise les conditions nécessaires pour que « ça se passe ainsi ». Il joue ainsi avec la capacité réflexive et modalisatrice de la matière noire qui émettrait « une lumière secrète » — cette aspectualisation du parcours lumineux peut rappeler les descriptions lumineuses de J. Tanizaki (1933).

autre) et d'appariement (entre signifié linguistique et expression perceptible). Sans médiation discursive, c'est la saillance de l'objet qui peut nous y inviter, soit l'intensité, la mobilité, et surtout (d'un point de vue statique et synchronique) la répétition et la régularité de la répartition des reflets qui indiqueraient par inférence leur caractère maîtrisé donc désiré : c'est là une question de tri du dissemblable et de regroupement du ressemblant, des opérations fondatrices de distinction et d'identification dirigées par les contrastes visibles et accomplies par le regard. Quant à la valorisation artistique, elle peut être favorisée par une autre médiation, la connaissance générique des pratiques d'art contemporain qui intègrent à part entière dans leurs œuvres les accidents « allographiques » (Goodman, 1984, p. 59 tr. fr.) ou contextuels depuis presque un siècle (cf. *L'élevage de poussière* de Marcel Duchamp et Man Ray, de 1920, ou la vitre brisée de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de 1915-1923).

Cette émergence de la valeur artistique des reflets lumineux, Pierre Soulages l'évoque pour sa part comme un événement, non comme le résultat d'une visée de la forme — la concrétisation d'une forme imaginée ou recherchée — mais comme l'apparition et la découverte d'un visible imprévu et imprévisible, d'un « ça se fait » ou « ça s'est fait » indépendamment de son intention et dont il ne peut que constater le résultat¹⁰. Notant le rôle ambigu d'un modèle virtuel qui, capable d'impulser la création mais non de la définir sinon par défaut, semble ici surtout valoir comme moteur pour l'agir, il dit à N. Reymond qui l'interviewe :

[...] J'étais très mécontent d'un tableau que je travaillais depuis des heures. Or, je me suis dit : puisque je m'obstine à travailler cette chose-là, c'est qu'il y a quelque chose qui se passe, en dehors de ce que je crois vouloir et qui m'habite plus fortement que l'idée que j'ai de rater une peinture. Si je pense que je la rate, c'est que je dois avoir plus ou moins un modèle là derrière, que je poursuis malgré moi. Et si je continue à travailler, c'est qu'il y a quelque chose qui me pousse, de beaucoup plus fort que cette espèce de modèle. Je suis allé dormir. Quand je suis revenu, je me suis aperçu que je ne travaillais plus avec le noir, que je travaillais avec le reflet de la lumière sur le noir, que c'était une autre peinture, une autre démarche. Inconsciemment, peut-être que c'est venu des bronzes, comme il est possible qu'ils n'y soient pour rien. Je ne sais pas. Ce n'est qu'après que l'on trouve des raisons et parfois on se trompe (1997, p. 95).

Mêlées au désir de rationaliser la découverte, deux modalités courantes dans les récits de création artistique apparaissent, à savoir : l'apparition-découverte

10. W. Kandinsky racontait également l'émergence soudaine et imprévue de motifs abstraits dans ses peintures renversées, donc de la possibilité de l'abstraction (1913). Au sujet de l'émergence créatrice de la forme à partir d'une matière informe, U. Eco note : « Le processus (écrit par Pareyson : 1954) par lequel l'artiste, en partant de quelque chose d'encore informe que lui présente la matière sur laquelle il travaille, en tire une sorte de suggestion pour entrevoir cette forme qui, une fois l'œuvre achevée, donnera un sens au tout, mais qui n'existe pas encore au début du processus et n'est qu'annoncée par ce quelque chose qui s'amorce » (1997, p. 176 tr. fr.)

imprévue de la forme et l'absence d'intentionnalité et de maîtrise préalable de l'artiste. L'évocation du rôle possible de l'inconscient, tout en manifestant le désir et la gêne de l'artiste pour trouver l'origine de cette création-découverte, semble également témoigner de la protensivité de modèles latents, mémorisés et disponibles pour une future actualisation (Fontanille et Ziberberg, 1998, p. 130). Et elle témoigne aussi et surtout de la difficulté à rendre compte du processus, aspect et contenu, de la convocation et à distinguer ce qui relèverait des modalités endogènes et exogènes (*Ibid.*, p. 172) dans l'acte créateur, de ce que P. Ricœur, traquant dans la chair (matière-hylé) « l'altération du propre » ou de *l'ipse*, nomme « les synthèses passives sur lesquelles s'édifient les synthèses actives qui seules peuvent être appelées des œuvres » (Ricœur, 1990, p. 375).

4. Les étranges animaux virtuels de Louis Bec : l'altérité mutante du vivant proliférant

Avec l'œuvre iconique et numérique de Louis Bec, le discours change. Plus de trope : il est vrai que les « discours autorisés » (Poinot, 2008) ont changé d'origine — Louis Bec (cf. Renoue 2013) affirme son indépendance par rapport au « monde de l'art » — et que « l'événement » n'a pas, dans ces lieux institutionnels de la recherche et de l'université, la même valeur ou puissance méliorative. Mais notons aussi que, contre toute attente¹¹, des ouvrages qui traitent d'art numérique semblent préférer marquer une continuité et une reprise des problématiques de l'art contemporain plutôt qu'une rupture avec ce qui précède (Paul, 2003, p. 13; Rush, 2005, p. 28). Louis Bec, lui-même, inscrit son « art au vivant » avec ses variantes naturelle, biologique, biotechnologique, artificielle et alternative dans la continuité des « activités constitutives de l'hominisation », les pratiques de l'élevage, de la domestication, de la sélection génétique... de la génération de formes nouvelles (2006, p. 54). Nulle revendication d'une révolution, d'un quelque chose de complètement « autre », *alter*, mais un positionnement dans une évolution humaine en cours.

Le récit du faire créatif a de fait pris l'autre forme, non celle épiphanique de la découverte mais celle de l'invention, de la maturation intentionnelle — et de sa réalisation collective. Il ne s'agit plus d'une découverte d'un « ça » qui se ferait presque en dehors de soi, mais d'un projet élaboré, conceptualisé à coups d'études,

11. On peut interpréter cette relativisation de la révolution numérique comme répondant au désir de légitimer, par des références incontestables, un art relativement récent, puisqu'il est reconnu comme tel depuis les années 1990, peut-être aussi comme la volonté d'indiquer que les innovations qui « prennent » apparaissent rarement *ex nihilo* mais s'enracinent dans des problématiques émergentes ou déjà posées. Ceci dit, si l'apparition de l'art numérique n'est pas une révolution conceptuelle en soi, rien n'indique que sa pratique n'entraînera pas un bouleversement.

de lectures et de taxonomies projectives ou prescriptives¹² (et jubilatoires), et concrétisé par la médiation d'un ordinateur et de son programmeur. Et ces médiations informatiques, outre qu'elles apparaissent comme des opérations de transcoding sous-jacentes, sont elles aussi déterminantes puisque ce sont elles qui actualisent ou rendent possible *in fine* le projet, qui le rendent ou non « faisable ». Ainsi Louis Bec évoque-t-il un projet « avorté » : « J'avais imaginé une espèce particulière qui piquait des pixels, mais nous n'avons pas réussi à mettre en place la détérioration prévue comme une dégradation de l'image dans la surface même de la mémoire, comme une forme de déperdition dermique. Les pixels noyés devenaient noirs, ce qui n'était pas l'effet recherché » (cf. Renoue, 2013, p. 206)

Changement de modalité aussi : plutôt que le quasi-impossible, selon les « lois de la physique », des *Outrenoirs*, qu'un jeu oxymorique ou concessif sur les limites de ce qui serait impossible ou conceptuellement contraire, Louis Bec revendique le possible, un possible non réalisé qui se nourrit des « lois de la biologie » et qui a pour fonction déclarée de combler les lacunes de la production du vivant. Les références aux travaux les plus récents des biologistes, aux cognitivistes tels Ameisen ou Varela, à la physique qualitative pour modéliser les milieux processuels où se déplacent ses organismes numériques (cf. Renoue, 2013), celles à la tératologie (Bec, 2006) et même son jeu terminologique et taxonomique qui rappelle la combinatoire organique et étymologique des chimères et des classifications indiquent le projet non de proposer « autre chose » mais de poursuivre un réseau de voies tracées. Il s'agit, écrit cet artiste, « de développer des prolongements taxonomiques prospectifs, d'implanter des peuplements évolutifs dans des lacunes zoologiques, de revisiter et renflouer les potentialités biologiques avortées » pour créer un « vivant hypothétique » (2005). Fondateur de la « vie artificielle » avec d'autres¹³, Louis Bec propose depuis une trentaine d'années de créer *in silico* « une vie "virtuelle", purement logicielle, mais réelle », une vie avec certains de ses attributs, à savoir : l'imprévisibilité, l'autonomie, l'interaction avec l'environnement, une complexité organique interne et le maintien d'une structure d'ensemble. L'accent est donc mis, dans ce domaine de la création artistique, moins sur la *res altera* que sur la *res mutata*, une simulation-reproduction de la vie telle qu'elle est, c'est-à-dire foisonnante, en évolution et en devenir.

Pour le sémioticien, si la modalité dominante de cette forme artistique est celle d'un possible au conditionnel (« ce pourrait être également ainsi »), ses modes d'existence sont plus complexes à analyser. Tout d'abord, parce que le « virtuel » a également pour lui une signification spécifique différente de celle sémiotique des

12. Pour Louis Bec, la taxonomie est un opérateur pour la création d'univers potentiels, « un outil efficace pour des "manières de faire des Mondes" selon l'expression de Nelson Goodman » (2009).

13. Christopher Langton serait l'auteur, en 1987, du concept de « vie artificielle ». Son projet était non de simuler la vie, mais de générer *in silico* une vie virtuelle mais réelle. Il a ainsi créé l'un des premiers automates cellulaires, « la boucle de Langton » (cf. Renoue, 2013 ; Rémi Sussan 2011).

modes d'existence. Utilisé dans le langage ordinaire comme quasi-synonyme de « numérique », il renvoie généralement par contagion à un mode de production, à une matrice informatique de calculs sous-jacente, qui, à l'origine de l'image visible, est fort différente de celle-ci (Château, 2010, p. 240). Même si nous ne retenons que l'image et non son origine informatique, il ne convient néanmoins pas d'oublier ce qualificatif parce que, au-delà de l'origine, sont ainsi également désignés les supports extrêmement variables, mobiles ou fixes, petits ou grands voire immersifs qui sont impliqués dans la réalisation et la réception des images — et qu'une étude de l'énonciation visuelle ne peut faire l'économie du mode corporel et interactif de réception des images et de la gestion qui nous est ou non laissée de faire varier ces supports médiatiques. Parce qu'on oppose souvent « virtuel » et « réel » parfois pour indiquer une confusion en cours entre les deux (Rush, 2005, p. 239), on pourrait peut-être aussi le rapprocher du « fictionnel », des « mondes qui répondent à la métaphore du “comme si” », suivant les propos de Louis Bec (2006, p. 51) ; ce qui, du point de vue sémiotique et non ontologique, apparaîtrait comme doté de valeurs véridictoires ou référentielles spécifiques, comme de l'ordre de la reproduction-transformation ou de la simulation d'un réel « sans référent » (Rush, 2005, p. 181). La question du référent extra-textuel a donné lieu, on le sait, à différentes approches : celle des encyclopédies d'U. Eco nécessaires pour inférer et comprendre les textes et les images — mais lorsqu'il s'agit de statuer sur la reproduction de formes existantes ou leur simulation, l'incertitude est de rigueur en raison du caractère ouvert de ces encyclopédies¹⁴, d'autant plus que les formes créées peuvent évoquer les créatures aquatiques des abysses dont on sait connaître fort peu de choses — et celle des effets de réel de R. Barthes ou du réalisme des formes créées. De ce point de vue-ci, on peut, sans souci d'exhaustivité, évoquer ce qui « fait vrai » ou « vivant » : la symétrie externe, la densité de ces créatures dotées d'une masse et d'organes internes, la réactivité au milieu de ces organismes numériques et le caractère relativement aléatoire (non répétitif et « mécanique ») de leurs actions, soit les lois biologiques évoquées plus haut.

Qu'en est-il alors du « virtuel » au sens où l'entendent les sémioticiens, après Saussure (Greimas et Courtés, 1979, p. 139) ? d'un système ou paradigme disponible pour être actualisé lors d'un procès et réalisé dans une manifestation discursive ou iconique ? En fait, si nous reprenons la définition donnée par Louis Bec du « geste technologique » — un « geste de construire des artefacts, du “presque vivant” technologique, [qui] consiste à décoder et à transférer du cognitif biologique sur des dispositifs interactifs numériques » (1999) —, il semble que le mode existentiel à convoquer soit le potentiel, l'autre mode d'existence du système (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 130), à savoir celui qui, partant des formes réalisées du « vivant »

14. Au début des années soixante-dix, Louis Bec a ainsi créé des « Sulfobiomes » (biome-art de soufre) et modélisé différents « Sulfanogrades » (organismes) « bien avant la découverte du *Sulfolobus* (bactérie) à Yellow Stone, en 1979 » (2013, p. 187).

déjà¹⁵ interprété par une longue tradition de chercheurs, biologistes, taxonomistes, éthologues ..., emmagasine un panel de formes potentialisées pour enrichir le paradigme et permettre d'actualiser à nouveau et différemment des « paranatures » à partir de « critères décalés », de « règles arithmétiques [addition, soustraction, multiplication, division] qui multiplient les formes de la représentation et des expressions » (Bec, 2006, p. 51). Il s'agit en quelque sorte d'un matériau mis à disposition et à re-travailler pour le configurer ou l'actualiser différemment. La simulation d'un réel est de ce fait imbriquée à la représentation, comme dans les « chimères » ou les « rêves de la psychanalyse » ; d'où le mot composé « simulation-reproduction » utilisé *supra* qui répond pour partie à l'invitation de D. Chateau d'envisager des possibilités intermédiaires entre « l'application du numérique au réel et la création du réel par simulation » (2010, p. 240).

Au terme de cette analyse, il apparaît donc que l'étrangeté de ces fascinantes créatures numériques tiendrait à leur mode d'existence, à leur altérité (*altera*) ambiguë et indécidable, qui profite à la fois d'un panel de formes et de comportements (*res mutata*) potentialisés.

Conclusions

Aborder la question de l'altérité en visuel, pour fondamentale qu'elle soit, n'est pas facile et semble pouvoir donner naissance à de nouveaux questionnements tout aussi fondamentaux ; et ce, dans de multiples directions et suivant différentes méthodologies. Nous avons proposé ici de l'aborder d'abord sous deux formes, celle inscrite dans le Devenir même qui est mutation, changement voire transformation, et celle de l'Autre, le nouveau ou l'inconcevable. Mais, comme il en va toujours, l'analyse de deux objets, les *Outrenoirs* de Soulages et les *paranatures* numériques de Louis Bec, a relancé l'interrogation. Autrement pris en charge par le discours des artistes et des commentateurs, ces objets-découverte ou invention nous ont incitée à faire un usage différent de la méthodologie et de ses outils. Si la sémiotique tensives semblait à même de rendre compte ou de mesurer les tensions manifestées par l'œuvre de Soulages, sa rhétorique et son néologisme, son altérité est apparue plurielle et complexe. Tensive, processuelle ou modale par les opérations contraires de réflexion de la lumière, l'analyse est aussi devenue celle des énonciations : comment adapter son regard au visible et le lire pour en voir les tensions et paradoxes ? comment voir « quelque chose » d'étrange et comment le dire ? comment émerge « l'imprévu » et s'immisce parfois l'allographie ? Néanmoins, si la contrariété apparente a été localisée dans les opérations en jeu, une question a été simplement évoquée en note, c'est celle des catégories ressenties comme contraires, de leur isotopie, ou encore des limites ou définition de leur isotopie pour donner

15. Pas de regard naïf en sémiotique ni dans les propos de Louis Bec, le monde perçu est aussi et déjà un monde de discours (2013, p. 201).

consistance à l'impression de contrariété, à l'oxymore : en quoi le noir et la lumière sont-ils contraires ? leur contrariété va-t-elle de soi ? L'œuvre numérique de Louis Bec pose d'autres problèmes. Outre la question, seulement ébauchée ici, de la définition du « virtuel » et des angles d'approche qu'implique une étude de l'art numérique — trop souvent vu comme dématérialisé et dé-corporalisant —, ce sont les modes d'existence de cet art étrange et fascinant que nous avons tenté d'analyser. Plus d'exacerbation oxymorique des oppositions ou des tensions, mais une relative confusion des « domaines », voici ce que propose l'art du possible et du potentialisé de Louis Bec qui peut évoquer ce qu'écrit P.A. Brandt sur les relations privilégiées du discours scientifique avec les « objets fictionnels », « ceux qui acquièrent une valeur “heuristique” et servent à la découverte en permettant la prévision ou l'interrogation » (Greimas et Courtés, 1986, p. 89).

Mais, si les discours et les approches de l'altérité ont varié pour ces deux objets et si le concept d'altérité a de fait montré sa pertinence en sémiotique visuelle, et ce à différents niveaux énoncifs et énonciatifs de l'analyse, que sont devenues les *res altera* et *mutata* au regard de la définition ricœurienne de l'*ipse-idem* qui nous a servi de point de départ ? Il s'agissait alors d'adopter la perspective laissée par Ricœur, celle de la différence, et nous l'avons noté, de l'adapter au visuel — en quittant le personnage-lecteur-humain et le point de vue éthique privilégiés par le linguiste-philosophe. Que nous retrouvions *in fine* quelques points de convergence entre nos analyses et celles du linguiste peut néanmoins paraître normal ; un changement de perspective n'est pas un changement épistémique — d'autant plus que l'influence de la phénoménologie est commune. Aussi, si plutôt qu'une opposition stricte entre *ipse* et *idem*, P. Ricœur est amené à les voir comme les deux termes d'une relation dialectique de « recouvrement » (dans le cas du modèle dit « du caractère » défini comme « ensemble des dispositions [contractées] durables “à quoi” on reconnaît une personne », Ricœur, 1990, p. 146) ou d'« écart » (suivant le modèle de « la parole tenue » qui est « déni du temps », *ibid.*, p. 149), nous avons également noté une dialectique entre *altera* et *mutata*. Dans le cas des *paranatures* numériques, il s'agissait de « flouter » la première en la rendant indécidable par simulation-reproduction d'un vivant expansif et forcément mutable suivant le point de vue extensif et dynamique de la phylogénie et du comportement adopté par l'artiste et par nous-même. Avec les *Outrenoirs*, il s'agissait au contraire de jouer sur cette double altération-altérité d'une matière noire réfléchissante, voire même d'intensifier la saisie de la seconde en profitant des transformations lumineuses. Que cette dialectique soit lue plutôt en termes d'accent d'intensité que suivant la métaphore spatiale ricœurienne résulte sans aucun doute de notre intérêt pour la perception, donc pour la saillance des contrastes et l'aspectualisation d'altérités parfois malaisées à percevoir, à concevoir ou à décider en raison de la ténuité ou de l'extension du champ considéré. Mais, si ce changement de lecture en termes d'intensité semble permettre à un éventuel sémioticien-systémicien de déployer un

paradigme de l'*alter-mutatus*¹⁶, il est peut-être plus important de souligner que les altérités *alterae* et *mutatae* envisagées dans nos deux exemples sont différentes. Il y a celle, relevée par P. Ricœur dans son énumération partielle des altérités (*Ibid.*, p. 13), qui voit se côtoyer des contraires et aussi s'iriser la matière, et celle qui se joue des limites du réel et de la fiction en simulant-représentant des traits distinctifs du vivant. Contrariété et (difficile) distinction catégorielles d'un côté; transformation lumineuse de la matière et mobilité d'un vivant mutable et varié de l'autre : les opérations, les domaines et les points de vue convoqués diffèrent, comme aussi les valeurs et les énonciations en jeu. En effet, il semble bien que l'association entre altérité et innovation artistique posée dès l'introduction ne soit pas très efficiente ici. Rien de nouveau, au contraire dans la perception d'un paradoxe ou d'une contrariété qui traverse les âges, comme l'indiquaient les occurrences multiples de l'oxymore « noir lumineux » : l'œuvre vaudrait plutôt pour ce que nous avons nommé son caractère — généralement et pas seulement dans le domaine des arts — « inconcevable ». Les *paranatures* numériques de Louis Bec ne s'accompagnent pas non plus, et peut-être paradoxalement à notre époque et compte tenu des prouesses informatiques impliquées, d'une revendication de nouveauté — mais l'auteur ne revendique pas non plus (au contraire) son rattachement au domaine de l'art et à ses valeurs; il prend simplement place dans un champ caractérisé par ses mutations et son être en Devenir.

Pourtant, la question de l'innovation au sein d'un domaine artistique en perpétuelle mutation mérite d'être posée; et ce, en lui accordant un point de vue plus expansif et peut-être plus continu. Plutôt que la recherche de nouveautés qui affirmeraient brutalement leur altérité *altera* et leur puissance de rupture dans l'évolution des arts, c'est de manière plus subtile et complexe à sa mutation continue que nous pouvons nous intéresser, à ce qui a rendu ce domaine extrêmement poreux et réceptif aux innovations et aux sciences les plus diverses, à ce qui a modalisé son discours et sa réception. Car la question historique affleure nécessairement dès qu'on s'intéresse à l'interprétation, à l'énonciation. Notre relation au monde est médiate et culturelle, notre regard est historiquement pré-formaté, comme l'est également, ainsi que l'écrit P. Ouellet, « l'émergence d'esthésies ou de configurations de la sensibilité propres à une communauté donnée à un moment de son histoire » (2000, p. 24). Il faut évidemment citer les propos inauguraux d'H. Wölfflin dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* : « la vision a son histoire, et la révélation de ces catégories optiques doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art » (1913, p. 12 tr. fr.). Notre description témoigne en ce sens d'un moment où « ça peut être vu » et où « ça peut être fait ». L'évocation du rôle du créateur laissant l'œuvre « se faire » au gré de l'éclairage du lieu d'exposition, la prise en compte de la mobilité du spectateur, donc d'une

16. Évoquons simplement « par jeu » les variantes du classique 4-groupe de Klein qui associeraient « mutation et altérité » (cf. les *Outrenoirs*); « mutation et altérité désintensifiée » (cf. les *paranatures*) — et leurs négations.

multiplicité des points de vue et de l'élargissement du lieu d'observation afférent sont peut-être aussi les indices d'une certaine modernité. En tout cas, les références aux discours des artistes témoignent d'un « ça peut se dire » historique, tel que l'ont étudié J. Geninasca (1984) et Ch. Vogel (1993). Il reste de quoi occuper le sémioticien.

Bibliographie

- AUBRAL, François (2000), « Lumière noire », *Revue d'esthétique*, 37, pp. 183-186.
- BARBARAS, Renaud (1994), *La perception*, Paris, Hatier.
- BEC, Louis (1999), « Les gestes prolongés : postface », in V. Flusser, *Les Gestes*, Cergy, D'arts éditeur ; aussi en ligne : *Flusser Studies*, 4 : http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/louis_bec_post_geste.pdf (consulté en mars 2013).
- (2005), « Arapuca Projet », in *ALTERNE. D-10.2 : Platform Usability and Analysis by Digital Artists*, p. 75 ss., en ligne : 195.194.24.18/alterne/publications/D-10.2.doc (consulté en mars 2013).
- (2006), « Le démonstrueux », *Art Actuel*, 94, pp. 49-56.
- (2009), « Un Artaxonomique? », colloque Art, culture, théorie de l'évolution, Aix-Marseille, en ligne : <http://sites.univ-provence.fr/imera/index.php/flux-rss/110.html> (consulté en mars 2013).
- BERGSON, Henri (1896), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Alcan ; nouv. éd. PUF, 1939.
- BERNARD, Michel (2001), « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée*, 29-2, pp. 7-24.
- BORDRON, Jean-François (2001), « La signification des objets – Sémiotique de la contemplation » in J. FONTANILLE & M. RENOUE (éds), *Sémio 2001*, CD-rom, Limoges, PULIM.
- CAUQUELIN, Anne (1996), *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil.
- CHATEAU, Dominique (2010), « Matière et signe : la plasticité sémiotique » in M. CONSTANTINI (éd.), *La sémiotique visuelle. Nouveaux paradigmes*, Paris, L'Harmattan, pp. 233-244.
- ECO, Umberto (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani ; tr. fr. *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.
- FLOCH, Jean-Marie (1995), *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- GENINASCA, Jacques (1984), « Le regard esthétique », *Actes sémiotiques-Documents*, 58.

- GOODMAN, Nelson (1984), *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mas.), Harvard U.P.; tr. fr. *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2009.
- GREIMAS, Algirdas J. (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTÉS, Joseph (éds) (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas & FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- KANDINSKY, Wassily (1913), *Rückblicke*, Berlin; tr. fr. *Regards sur le passé et autres textes*, Paris, Hermann, 1974.
- LA CHANCE, Michaël (2000), « T. Théoesthétique de l'obscur », *Revue d'esthétique*, 37, pp. 75-82.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre*, Paris, PUF.
- LEMAIRE, Gérard-Georges (2006), *Le noir*, Paris, Hazan.
- MCCURDY, Edward (éd.) (1938), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 vol., London, Jonathan Cape; tr. fr. *Le carnets de Léonard de Vinci*, 2 vol., Paris, Gallimard, nouv. éd. 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1942), *La structure du comportement*, Paris, PUF; 2^e éd. 1949.
— (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Seuil.
- MESCHONNIC, Henri (2000), *Le rythme et la lumière*, Paris, Odile Jacob.
- OUELLET, Pierre (2000), « Du sujet à l'œuvre : la catégorisation *esthétique* du soi comme autre », *Visio*, 5, pp. 19-28.
- PARRET, Herman (2001), « Présences », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 76-78.
- PASTOUREAU, Michel (1992), *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton.
- PAUL, Christiane (2003), *Digital Art*, Londres, Thames & Hudson; tr. fr. *L'art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2008.
- POINSOT, Jean-Marc (2008), *Quand l'œuvre a lieu*, Paris, Les presses du réel.
- RENOUE, Marie, (2001), *Sémiotique et perception esthétique*, Limoges, PULIM.
— (2002), « Sémiotisation du visible et du sensible : une description de l'expérience perceptive », *Degrés*, 112, b.1-b.26.
— (2013), « Entretiens : La vie artificielle du zoosystémicien Louis Bec », *Interfaces numériques*, 2-2, pp. 183-208.
- REYMOND, Nathalie (1999), *La lumière et l'espace*, Paris, Adam Biro.
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

- (1985), *Temps et récit. Tome III : le temps raconté*, Paris, Seuil.
- RUSH, Michael (2005), *New Media in Art*, Londres, Thames & Hudson; tr. fr. *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2005.
- SUSSAN, Rémi (2011), « La vie artificielle 20 ans après : entre la machine et le vivant », *InternetActu*, en ligne : <http://www.internetactu.net/2011/09/13/> (consulté en mars 2013).
- TANIZAKI, Junichirô (1933), *In'ei raisan*, Tokyo, Orion Press; tr. fr. *L'éloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1977.
- VOGEL, Christina (1993), *Diderot. L'esthétique des « Salons »*, Berne, Peter Lang.
- ZILBERBERG, Claude (2002), « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, 70, pp. 111-143.
- (1992), « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 23-24.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1916), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bale, Schwabe; tr. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, nouv. éd. Paris, Gérard Monfort, 1992.