

Immanence du sensible

Luisa RUIZ MORENO



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Études

Collection Études

L'immanence en jeu

sous la direction de
Alessandro Zinna & Luisa Ruiz Moreno

Éditeur : CAMS/O
Direction : Alessandro Zinna
Rédaction : Christophe Paszkiewicz
Collection Études : L'immanence en jeu
1^{re} édition électronique : juillet-décembre 2019
ISBN 979-10-96436-03-3

Résumé. Cet article abordera la problématique de l'immanence à partir du sensible. Il s'appuiera sur le chapitre six de *De l'imperfection* d'Algirdas Julien Greimas qui a justement pour titre « Immanence du sensible ». Tout en suivant le développement de ce chapitre, on révisera la théorie des quatre humeurs mentionnées par l'auteur. C'est à partir de là que surgit la problématique de la figurativité composée par les dimensions plastique et iconique. La figurativité apparaît ici comme un plan de l'immanence du texte. De cette manière, le texte et le monde de la perception qu'il manifeste peuvent être considérés comme des plis de l'immanence. Le concept d'*immanence*, proposé par Hjelmslev et développé par Greimas, permet la stratification du langage comme le dispositif des plans en *mille feuilles* ou en *mille plateaux*. Ceci nous permet d'associer l'immanence en sémiotique, redéfinie comme l'immanence du sensible, à la notion d'immanence selon la perspective philosophique de Deleuze qui inclut le concept de *désir* opposé à celui de *plaisir*, étant donné que le désir se trouverait sur les lignes de fuite constituées par le processus immanent.

SENSIBLE, FIGURATIVITÉ, DÉSIR, LIGNE DE FUITE.

Luisa Ruiz Moreno travaille au Programa de Semiótica y Estudios de la Significación (SeS) de la BUAP (Mexique). Elle se consacre aux problèmes de sémiotique générale : la sémiotique classique et ses liens avec la sémiotique tensive, les formes de vie, les passions et la subjectivité. Elle s'est consacrée à la sémiotique visuelle et de l'espace en relation avec l'histoire de l'art et l'esthétique, appliquée aux objets de la culture coloniale mexicaine.

Membre fondateur du SeS et de la Chaire Greimas de Sémiotique, elle appartient au Système National des Chercheurs (SNI-Conacyt), à l'Académie Mexicaine des Sciences, et fait partie du Comité Directeur de *Tópicos del Seminario*. Elle est l'auteure de livres, chapitres de livres et articles dans sa spécialité.

Pour citer cet article :

Ruiz Moreno, Luisa, « Immanence du sensible », in Zinna, A. et Ruiz Moreno, L. (éds 2019), *L'immanence en jeu*, Toulouse, éditions CAMS/O, collection Études, p. 441- 460,

[En ligne] : <http://mediationsemiotiques.com/ce_imm_s3_25_ruiz_moreno>.

Immanence du sensible*

Luisa RUIZ MORENO
(Université Autonome de Puebla)

Avant toute chose

Comme on le notera immédiatement, le titre que nous avons choisi est un emprunt d'un autre énoncé : celui-là même ayant servi à Greimas pour le sixième chapitre de son ouvrage *De l'imperfection*. L'exacte transposition de ce syntagme constitue bien évidemment une appropriation qui, dans ce contexte, devient une variante de l'*immanence du quotidien*, comme j'ai d'ailleurs intitulé l'une des parties d'un travail précédent (Ruiz Moreno 2014 : 155). De la même manière, ce titre renvoie explicitement et sans équivoque à l'intitulé de ce travail¹.

Outre ce qui précède, je voudrais également convoquer un antécédent qui marque à lui seul une certaine ligne de direction concernant l'inquiétude soulevée par l'*immanence du quotidien* et qui va d'une approximation préalable au centre de la question actuelle. À savoir : quelle est la portée de cet énoncé qui, bien que ne comportant que deux termes, reste affirmatif et fort, et qui, d'un autre côté, tout en apparaissant à une époque tardive dans l'œuvre de son auteur, devient une sorte de conclusion projective ?

Le fait que Greimas ait posé l'un des piliers de sa théorie (l'immanence) comme le composant le moins exploré de l'univers sémiotique (le sensible) n'est pas un hasard et moins encore un choix fortuit ; il s'agit

* Traduction de Dominique Bertolotti Thiodat.

plutôt d'un risque calculé. Mais quel était son calcul ? Quelle en était l'intention ou l'intentionnalité ? C'est justement ce que le contenu du chapitre – bien qu'annoncé par cette formule – ne développe pas et, d'une certaine mesure, confondrait plutôt avec sa formule de conclusion : « Les humeurs du sujet récupèrent, alors, l'immanence du sensible » (Greimas 1987 : 78).

Et même si c'est dans les articulations des différentes parties qui conforment ce petit traité d'esthétique et d'éthique qu'il faut chercher aussi bien la compréhension de la formule qui sert de titre à ce sixième chapitre que la proposition même qui y est élaborée, je voudrais précisément m'arrêter sur ce final, et même commencer par lui. En effet, ce n'est que cette dernière phrase, concluant ce qui a été traité tout au long de cette partie, grâce à l'adverbe *alors*, et en parallèle avec le titre, qui indique au lecteur qu'il y a été question de l'immanence. Et, ce faisant, en même temps que nous révisons les grandes lignes du contenu des chapitres antérieurs, il s'avérait que finalement tout était lié à la question de l'immanence. Néanmoins ce terme n'apparaît que dans deux phrases, la première et la dernière, qui semblent ainsi dessiner un cercle. Toutefois ce final ne fait qu'ouvrir une énigme.

Je vais maintenant centrer mes réflexions sur ce sixième chapitre de *De l'imperfection*, et à partir de là, j'établirai quelques connexions avec le reste de l'ouvrage, avec entre autres les paragraphes du début et de fin du huitième chapitre.

1. Complexité des humeurs

Ce qui nous trouble en premier lieu, c'est peut-être la mention des *humeurs* parce qu'il est difficile d'identifier le sens qu'acquiert ce terme, ainsi utilisé au pluriel, dans le contexte du sujet. Nous savons que l'*humeur* peut être un synonyme de *thymie*, soit une disposition affective de base, tel que le définit le *Dictionnaire de Sémiotique*, faisant à son tour une citation textuelle du *Petit Robert*². Ainsi, l'humeur ou la *thymie*, motive ou donne lieu à l'établissement de la catégorie thymique qui, selon l'entrée qui la définit, sert comme terme – complexe ou neutre – pour articuler le sémantisme qui est lié à la perception que l'homme a de son propre corps. De cette manière, en accord avec cette aptitude dont nous pourrions dire qu'elle est *humorique*, la catégorie thymique est articulée en *euphorie* et *dysphorie*, étant donné que la *phorie*, pour établir une équivalence avec la charge sémantique, a également été connue sous le nom de *charge affective*. Celle-ci fluctue entre *eu-* ou *dys-*, entre le pôle positif ou négatif, ce

qui ajoute ou déduit, vers l'élévation ou la descente de cette même énergie sensible.

Si nous poursuivons notre immersion dans les sources, qui ne sont pas si claires, et peut-être pour cette même raison justement intéressantes pour cette recherche, la perception, telle que mentionnée ci-dessus, est appelée, à son tour, *proprioceptivité*, tel que l'on peut le voir à une autre entrée du *Dictionnaire*, et qui correspond précisément à ce terme.

La *proprioceptivité*, quant à elle, est l'axe constituant l'opposition entre l'*extéroceptivité* et l'*intéroceptivité* qui se réunissent et se séparent dans le corps du sujet sentant – capable de distinguer ainsi les impacts qu'il reçoit de l'extérieur de ceux qui l'affectent depuis son intérieur – curieusement désigné dans les deux entrées comme l'*homme*, étant donné qu'il s'agit de concepts prêtés à la théorie du langage et qui proviennent d'autres zones du savoir. Et d'ailleurs, le même dictionnaire de la sémiotique standard – lequel fusionne pratiquement les deux entrées en mettant en relation intrinsèquement les deux catégories – stipule que ce terme, du fait de son inspiration psychologique, doit être remplacé par celui de *thymique*, qui est porteur de connotations n'étant pas uniquement psychologiques mais également psychophysiologiques. Ce qui revient à dire que la préférence est donnée au terme qui – en plus du côté intelligible, c'est-à-dire la perception qui discrimine les affections – englobe la composante sensible du sujet: la matière organique constituante des animaux et des êtres humains, selon l'une des définitions de *corps* offerte par les dictionnaires de langue.

De fait, ni le deuxième volume de Greimas et Courtés, ni les différents développements postérieurs de la théorie, allant de cette première sémiotique à l'actuelle, ont tenu compte de cette recommandation et non seulement ont-ils continué à parler de la *proprioceptivité*, avec les termes contraires qui la constituent, mais aussi à l'associer à l'*euphorie* et à la *dysphorie* puisque ces contre-courants internes de la *phorie* la surdéterminent et la valorisent, tel que défini dans un premier temps.

Mais ce dont on a peu ou pas parlé, c'est de la *thymie* – ou humeur – n'étant pas la même chose que la *phorie* sur laquelle on a beaucoup réfléchi en sémiotique des passions et en sémiotique tensive. Nous ne pouvons que mentionner, concernant cette dernière, qu'on a pu établir les *phorèmes* qui ont donné à la substance sensible un statut théorique et formel du même rang que celui donné à la substance intelligible par les *sèmes* ou les *classèmes* par la sémiotique classique.

Cependant, la désignation de la catégorie qui définit la *phorie* continue d'être considérée comme thymique, ce qui produit une confusion

appauvrissante entre deux instances distinctes. À savoir celle de l'*humeur* – dont l'articulation se chargerait de ce que nous serions cette fois en droit d'appeler la *catégorie thymique* – et l'instance de l'*affect*, ou mieux encore, du souffle à laquelle il faudrait donner un autre nom. Par conséquent, cette dernière serait celle du domaine de la *phorie*, avec ses orientations contraires, dysphorie et euphorie, chacune avec ses pôles, positif et négatif, dont les extrêmes seront par la suite nommés afin de les distinguer de l'autre catégorie, la *catégorie phorique*. De cette manière, ce domaine, régi par l'énergie sensible, affective, serait mieux défini et l'accès à sa signification rendu possible par l'intermédiaire d'une syntaxe des trois *phorèmes*: direction, position et impulsion.

Mais ce domaine de l'*humeur* ou de la *thymie*, dont hériterait l'actuelle dénomination de *catégorie thymique*, reste sans figure. Et même si ce n'est pas notre but d'arriver à lui en établir une dans ce travail, il nous semble tout au moins nécessaire de commencer par signaler ce manque. Surtout parce que ce signalement nous est utile pour mieux situer la recherche sur l'immanence du sensible, du fait que l'aptitude humorique semble y jouer un rôle important.

Pour le moment, à travers cette révision rapide de la sémiotique de base, il y a un détail qui pourrait avoir son importance quant à la forme de l'*humeur*, nous voulons parler de la préférence manifeste pour le psychophysiologique sur le psychologique. Il est vrai qu'une telle préférence apparaît plus haut quand nous faisons référence au thymique et au phorique – lesquels, par ailleurs, partagent le même trait, à savoir celui d'être fluctuants et traversés par des courants contraires – qui, selon nous, ne sont pas aussi bien différenciés qu'ils devraient l'être, et, par conséquent, l'accent mis sur l'aspect psychophysiologique tomberait à nouveau à la fois sur l'un et sur l'autre. Cette constatation pourrait représenter un inconvénient pour la perspective vers laquelle nous voulons nous diriger, ou comme une sorte de contradiction. Mais il n'en est rien, car la suprématie de l'aspect psychophysiologique sur l'aspect psychologique, relevée par l'autorité du *Dictionnaire*, est fournie par l'élément humorique de l'instance thymique plus que par l'élément phorique encore indifférencié. Nous ne voulons pas pour autant dire que l'aspect phorique appartient à l'aspect psychologique – entendu comme mental, intelligible – mais qu'il ferait plutôt partie d'un autre ordre du sensible même, celui du souffle animé.

En effet, l'*humeur*, constituant de la disposition affective de base, appartiendrait à un ordre, celui, faisant honneur à l'étymologie, de l'*humidité*, et serait ainsi en relation avec l'élément aqueux de la matière organique. Mais il est nécessaire de préciser que l'*humeur* n'est pas un absolu

indivisible ; tout au contraire, il s'agit d'une matière complexe dont les termes opposés désignent de manière contradictoire deux états de l'affectivité, à savoir : la bonne humeur et la mauvaise humeur. Pourrions-nous alors penser que ces deux humeurs, la bonne et la mauvaise, auxquelles Greimas se réfère quand il évoque les « humeurs du sujet », récupèrent l'immanence du sensible ? Ne fait-il pas plutôt référence à un autre contenu, différent bien que conservant avec lui une certaine filiation, du terme *humeur* en l'utilisant au pluriel ?

De fait, l'*humeur* au singulier signifie cet état d'âme qui peut être qualifié de positif ou de négatif, tandis que l'expression *les humeurs* pointe vers l'existence des quatre éléments liquides (sang, lymphe, bile noire et bile jaune), lesquels, selon un savoir très ancien et révolu, étaient à l'origine des maladies et des facteurs déterminant la constitution, physique et psychique, des êtres humains³. Ainsi, la primatie de l'une des *humeurs* donnait un type humain qui engageait son organisme biologique, son caractère, sa sensibilité et son comportement social. Il en découle qu'entre l'*humeur* et les *humeurs* il y a bien un lien de parenté commun concernant l'étymologie (ce qui est humide, ce qui est liquide) et, de la même manière, au niveau sémantique où les deux termes sont ancrés à l'affectivité.

Pour la science médicale, aussi bien chez Hippocrate que chez Galène, pour ne mentionner que deux noms paradigmatiques de la médecine, ou en tant que variante des miasmes dans l'interprétation homéopathique d'Hahnemann ayant surgi à partir du romantisme allemand du XVIII^e siècle, la théorie des quatre humeurs atteindra un développement qui traversera toute la culture occidentale. L'art en général, la littérature et la philosophie ont accompagné cette théorie, ou en ont fait partie, et ont créé un espace intellectuel pour réunir en une seule idée de l'homme « une conjonction intime, absorbante avec le sacré, charnelle et spirituelle à la fois » (Klibansky *et al.* 1989 : 78) pour utiliser une phrase du chapitre VI déjà cité.

Ce qui précède nous fait penser que, bien que curieux et déconcertant, il n'est pas si étrange de faire appel à cette antique conception – aujourd'hui valorisée surtout depuis la littérature et l'art – pour un traité de sémiotique où cette dernière est visualisée depuis l'esthétique. Plus encore, si nous considérons que la mention aux « humeurs du sujet » vient après un paragraphe où l'auteur pose la possibilité « de rendre compte du fait esthétique » et se demande ce qu'il faudrait ensuite faire pour avancer dans cette direction.

Mais la clé d'avoir touché la croyance des quatre humeurs, juste pour clore ce chapitre consacré à l'immanence, réside dans la relation qui s'établit entre elles et la *figurativité*, soit en définitive ce que Greimas a

exposé en parlant du sensible. Par ailleurs, les humeurs sont porteuses d'un lien primordial entre la corporalité du sujet et son univers symbolique, les réclamations de *soma* et les résolutions de *séma* (Fontanille 2004). Nous pourrions dire plus exactement, en interprétant depuis notre perspective le postulat des humeurs, qu'au fond celles-ci surdéterminent le sujet et font que *soma* modalise *séma*. Les humeurs, qui donnent une forte prépondérance à l'élément liquide de la matière organique, *font être* et *faire* au sujet, et se chargent même de lui procurer un *paraître* et un *apparaître* face au regard des autres. Ceux-ci, qu'ils soient médecins, philosophes ou artistes, pouvaient, grâce à leurs observations, catégoriser le sujet en un type quelconque, selon l'humeur qui prédominait en lui. D'une certaine façon, toute proportion gardée, la théorie des humeurs serait un antécédent culturel de la conception phénoménologique du sujet qui le considère comme une composition complexe entre la *chair* et le *corps propre* (Husserl 1929).

Nous arrêterons là le recensement de quelques points problématiques ; leur accorder une certaine attention permettrait de comprendre comment les humeurs, par l'intermédiaire de la figurativité, sont capables de récupérer l'immanence qu'elles auraient perdue. Par ailleurs, cela nous fournirait une explication, non seulement concernant l'ingérence même de la théorie des humeurs sur une réflexion épistémologique forte, mais encore, et c'est le plus important pour le travail qui nous concerne, la pertinence de renouveler grâce à elles un immanentisme jamais vraiment abandonné.

2. La figurativité

Quand bien même la figurativité est ici convoquée après une réflexion quant aux acquisitions de la sémiotique visuelle, on n'ignore pas le fait qu'il s'agit d'un domaine général de toute entité sémiotique. Qui plus est, un tel domaine est l'effet résultant de la *mise en figure* du processus de discursivisation, ce qui nous conduit à considérer la figure dans le contexte de tout ce processus comme n'étant rien de moins que la dynamique consolidant la signification.

En effet, nous pourrions dire que le processus sémiotique général pourrait s'appeler *figuration* puisqu'il s'agit de la création des non-signes ou *formants* du signe, de leur condition de possibilité, soit la *figure*, et que ce dispositif est mené à bien grâce à deux modes qui pointent vers des directions différentes : le *mode figural*, selon que les figures qu'il produit sont des constantes du discours – parce que leur syntaxe

de transformation est lente – et que, par conséquent, elles fonctionnent comme des présupposés d'autres figures, et le *mode figuratif*, de transformations plus rapides et où les figures résultantes sont variables et pré-supposantes des précédentes⁴.

On en tire que le *mode figuratif* tend à l'abstraction du discours, tandis que le *mode figuratif* se dirige vers la concrétisation. Ainsi, ce dernier possède à son tour deux sous-processus enchainés, en effet l'un devient l'autre, bien que non pas par simple augmentation de la charge sémantique, mais également par la création de réseaux et de plans figuratifs : celui de la *figurativisation* – installation des figures du monde, naturel ou culturel – et celui de l'*iconisation*, particularisation majeure de ces figures pour que celles-ci, en se convertissant en figures patentes, d'ordre concret et parfaitement identifiables, produisent un effet de réalité. Cette dernière peut bien évidemment être une réalité sémiotique, c'est-à-dire interne à l'univers même de signification à partir duquel on parle ou bien que l'on considère, ou encore comme une réalité extra-sémiotique s'il s'agit de *figures iconiques* lui étant extérieures et appartenant potentiellement à un autre univers sémiotique. Le schéma qui suit représente plus clairement ces considérations :

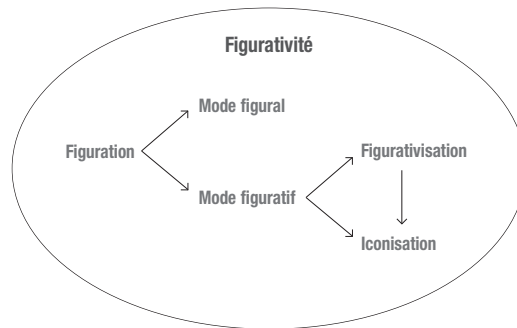


Fig. 1: *Figurativité*

De cette façon, la *figurativité* du discours se présente comme une voie d'accès prometteuse pour réaliser une tâche fondamentale et générale de toute analyse sémiotique, à savoir, créer un simulacre ou, si l'on préfère, un texte de représentation qui offre la possibilité de rendre explicites les processus de signification sous-tendus dans les objets signifiants.

Même s'il en est toujours ainsi et même si nous continuons de le mettre en pratique de cette manière (voir Ruiz Moreno 2003) – dans l'analyse non

négligeable de différents textes verbaux et non verbaux, spatiaux et visuels – la relecture de ce chapitre VI de *De l'imperfection* nous montre qu'on y suggère une autre interprétation de la *figurativité* qui nous avait d'ailleurs été donnée par la théorie même. Dans ces pages, de manière presque imperceptible, une plus grande amplitude est donnée à ce concept en y faisant entrer un autre, auquel il était lié tout en n'y étant pas incorporé : celui de *sémiotique plastique*. Ce dernier, élaboré et postulé avec emphase par la sémiotique visuelle, mis à l'épreuve dans les textes visuels, n'a néanmoins pas été suffisamment répandu à d'autres sémiotiques particulières, comme c'était pourtant l'intention de son créateur, Jean-Marie Floch (cf. Floch 1985). Ce manque de généralisation, du fait du caractère minimal de ce qui a fait le traitement du plan de l'expression des textes pour lequel cet apport est spécifique, se compense par ces réflexions greimassiennes.

Si nous faisons une révision succincte de cette notion, nous verrons qu'en réalité il s'agit d'une exploitation profonde de la fonction méta-sémiotique observée sur le plan de l'expression. Ainsi, grâce à cette fonction, inhérente à l'univers sémiotique, le plan de l'expression est dédoublé. La *sémiotique plastique* peut donc être considérée comme un langage second qui est établi par *connotation* d'un premier langage figuratif, qui est lui *dénotatif*. Ce dernier devient support d'une relation interne entre deux sens différents ; l'un d'eux – vers lequel se penche le langage plastique, connotatif – étant la déformation cohérente, comme on l'a déjà dit, de l'autre, vers lequel tend le langage figuratif, dénotatif. De cette manière, on assiste à l'instauration d'une interprétation de l'existence des sémiotiques pluri-planes qui sont constituées dans l'expression, en faisant une comparaison avec l'existence de celles qui sont constituées dans le contenu. Et, tel qu'on a pu le constater, ces dernières, scientifiques ou non, se sont montrées plus saisissables conceptuellement parlant à partir d'une exploration sémantique.

Ainsi, étant donné que l'existence de ce domaine plastique est le trait distinctif de la poéticité des langages, tel que l'a postulé Floch (voir Floch 1986 et Floch et Collin 2009), on peut se poser la question suivante : serait-ce une exploration orientée depuis le sensible qui pourrait en rendre compte, une sémio-esthétique, une sémio-stylistique ?

Quoi qu'il en soit, les questions sont nombreuses, mais toujours est-il que Greimas, dans ce sixième chapitre où il aborde les problèmes depuis le sensible, incorpore une *dimension plastique* au sein même de la figurativité, et il le fait dans une direction contraire à celle à laquelle on aurait pu s'attendre de la part d'une exposition objectivante. C'est-à-dire

qu'il se réfère à cet élément plastique, non seulement comme faisant partie de la composition même des textes qui s'offrent à l'interprétation et à l'analyse, mais encore comme faisant partie de la perception qu'en a le sujet. La plasticité, alors, est une question de lecture qui va du sujet aux textes, considérés ici directement selon leur qualité « d'objets du monde ».

Et c'est à travers une reconnaissance des résultats obtenus par la sémiotique visuelle qu'il est fait mention de la cohérence d'une double lecture des « objets du monde » – ce qui donnerait davantage raison à la sanction positive de tels résultats. Les deux lectures harmonieuses constituant cette sorte de pli, aussi bien pour les objets que pour l'interprétation, seraient de deux types, l'une iconisante et l'autre plastique.

Contrairement à ce que montre le schéma précédent (voir fig. 1), il ne s'agit pas d'un type intermédiaire qui serait figurativisant, c'est-à-dire d'un premier processus qui donnerait lieu à la construction de figures qui, après avoir été reconnues, deviendraient iconiques. Nous sommes ici en présence d'une syncope entre la figurativisation et l'iconisation. Il y a donc eu une simplification salutaire de la théorie.

En effet, selon ce que nous avons déjà avancé, la lecture qui n'est pas plastique possède une tendance qui, en dernière instance, est iconisante, c'est-à-dire tendant à produire un effet de réalité, de n'importe quelle réalité, imaginaire ou non, mais toujours accordée – bien évidemment – par des contrats fiduciaires implicites entre les membres d'une communauté de lecteurs ou d'interprètes, dans le but de poursuivre les termes utilisés dans notre texte de référence.

Pour reconstruire le processus de perception qui est décrit dans le chapitre VI, nous dirons que le sujet percevant, en sa qualité de lecteur, d'interprète, assumé dans le texte par un *nous*, fait partie d'un scénario dont le jeu peut se construire comme une rencontre en trois actes :

- i) Le sujet se trouve face aux formes (*gestalten*) selon lesquelles s'érigent les figures du monde.
- ii) Le sujet répond par une lecture socialisée qui projette de l'avant, étoffe ces *gestalten*, qui sont en réalité des constructions, les transforme en images et, de cette manière, interprète les attitudes et les gestes, inscrit les passions sur les visages, rend les mouvements gracieux.
- iii) Parfois, grâce à la déformation cohérente du sensible, le sujet réalise une seconde lecture qui, en allant à la rencontre des formes iconisables, révèle les formes plastiques. Une telle lecture est capable d'y reconnaître des correspondances invisibles – chromatiques et eidétiques – ainsi que d'autres éléments défigurés par rapport à ceux iconiques, tout en étant capable de leur octroyer de nouvelles significations.

Même si à la fin du paragraphe où sont exposées ces démarches un manque se dessine, une carence qui laisse le sémioticien insatisfait, « ... encore faut-il... » (Greimas 1987 : 77), tout se réunit autour de la *figurativité*. Et justement, une définition nous en est offerte, non sans auparavant avoir exprimé ce qu'il faudrait pour l'existence – peut-être – d'une troisième lecture qui serait faite grâce à une extension des deux autres. C'est pourquoi nous avons dit plus haut que la *figurativité* comprend aussi bien le domaine plastique que l'iconique, en incluant dans ce dernier le figural/figuratif, en modifiant ainsi nos propres réflexions. Voyons donc maintenant un nouveau schéma corrigé :

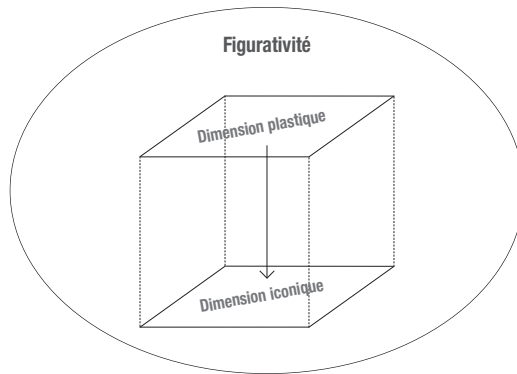


Fig. 2 : *Figurativité corrigée*

La représentation graphique que nous venons de présenter permet de distinguer clairement comment les deux lectures constituent deux dimensions, plastique et figurative, que nous pouvons visualiser – grâce à ce même modèle – comme les deux plans de la *figurativité*.

Ces plans sont unis entre eux par une ligne directionnelle à sens unique puisque marquant une implication. C'est-à-dire que le plan constitué par la lecture plastique est le présupposant du plan constitué par la lecture iconisante, son présupposé. Ce qui est le propre d'une relation méta-sémiotique réalisée depuis l'univers sensible sur lequel les figures iconiques sont prises pour objet de surdétermination par les figures plastiques qui leur confèrent un autre sens. Il est clair que ces opérations sont possibles grâce à l'action d'un regard.

Occupons-nous maintenant de l'insatisfaction. Que manque-t-il ? Voici la réponse : « étendre ce genre d'analyses, en les généralisant, à l'ensemble

des canaux sensoriels » (*Ibid.*, p. 78). Ce mode d'emploi à suivre nous donne l'impression que nous en sommes encore aux premières pages de la *Sémantique Structurale* dans lesquelles se trouve une classification des signifiants à partir des ordres sensoriels ; établissant ainsi, dans le domaine épistémologique, une étroite relation avec la phénoménologie de la perception et, dans les pratiques sémiotiques, avec l'activité perceptive des cinq sens, étant donné qu'à travers celle-ci on pourrait réaliser une capture de la signification.

Mais l'application de ce programme n'est pas aisée et, de fait, continue de ne pas être mise en place dans les recherches sémiotiques, car sortir du visuel et du verbal – où les processus de figuration ont pu être au minimum saisis – c'est non seulement entrer sur un terrain inexploré mais qui semble de plus s'ouvrir sur une autre dimension du sensible.

Certes, l'exemple proposé est celui du canal sensoriel le moins étudié : le sens de l'odorat. On y propose, ou suggère, reconnaître la *figurativité* en distinguant ce que nous pouvons comprendre comme en étant les deux plans, l'iconique et le plastique.

Étant donné que Greimas prend le cas des fleurs – l'œillet et la rose, pour être précis – la lecture iconisante du parfum de chaque variété en rendrait possible l'identification par la vue que l'on en a et par les noms, sans oublier une compétence floricultrice. Ce qui veut dire que la signification de l'odeur se ferait sur ce plan par associations métonymiques, voire sinécdotiques : le signifié de chaque parfum, si toutefois il peut être attribué, trouverait son signifiant dans la fleur qui lui est proche et de laquelle il semble émaner, ou bien la fleur dont le parfum fait partie.

D'un autre côté, la lecture plastique de ces deux parfums – entre lesquels a été créée par iconicité une figure harmonieuse, c'est-à-dire une proportion parfaite entre les parties d'un tout – serait capable d'établir à partir de là des correspondances et des convergences d'odeurs florales indépendamment de la vision de l'œillet et de la rose, et même des dénominations qui les supportent. En conséquence, la plasticité révélerait au sujet un autre domaine de l'odorat indépendant du domaine iconique.

Mais de plus, en tant que dérivation du fait d'avoir appliqué la fonction méta-sémiotique sur des objets dont l'instance sensible serait en quelque sorte l'*olfactivité*, les figures plastiques de l'odeur seraient un guide (à la façon des correspondances baudelairiennes presque paraphrasées) vers de nouvelles significations qui surgissent de la conjonction, c'est-à-dire non plus du sujet *face à*, mais *avec* le parfum des fleurs. Cette conjonction « intime, absorbante avec le sacré, charnelle et spirituelle à la fois » (*Idem*) est l'état de fusion du sujet avec la matière sémiotique, sensible et intelligible, animée par l'énergie phorique et sémantique.

Et, dans le texte de référence, juste après ces considérations, on trouve, par dénégation, une définition complexe de la *figurativité*. La première chose à faire, évidemment, c'est de la définir par ce qu'elle n'est pas :

i) Un simple ornement des choses.

Et ensuite, pour ce qu'elle est bien :

ii) Cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser voir, grâce à ou à cause de son imperfection, la possibilité d'un autre sens.

Nous pourrions ajouter ici : l'écran de la *figurativité* qui est le *paraître* n'est pas uniquement formé par les plans iconique et figuratif, mais il l'est aussi par l'imperfection inhérente, ce que nous avons exprimé par le creux de la *dentelle discursive* qui tisse les deux plans, creux qui n'en finit pas de s'ajuster tel un point dans la trame de l'ouvrage (voir Ruiz Moreno [2008] 2012).

Ce qui revient à dire que la *figurativité* intègre ce qui est imparfait, le caractère incomplet de la *dentelle* qui en est le creux, l'ouverture constituante, et qui permet d'entrevoir, pas exactement un autre sens, mais uniquement « une possibilité d'un autre sens ». Ce qui se comprend parce que les paragraphes introduisant *De l'imperfection* définissent le *paraître* comme la possibilité de l'être ou comme ce que peut être l'être, en d'autres termes, le *paraître*, disons la *figurativité* – l'écran qui projette ou sur lequel sont projetées les figures iconiques ou plastiques, écran en tant que rideau ou voile de fumée – serait, finalement, l'être de l'être. C'est ce dernier qui, ailleurs, en appliquant la théorie des modalités, s'est exprimé comme étant le *faire être* de l'être et, on reconnaît cette action transformative – qui, selon ces réflexions, se chargerait de l'énorme dispositif de la *figurativité* – comme la manifestation. Et cette dernière, conçue comme opposée, sémiotiquement parlant, à l'immanence, et l'immanence, jamais dissociée de l'être, même si elle le serait de la transcendance philosophique.

Ainsi, la *figurativité* est l'organe qui construit le *paraître*, tel que le mode de manifester l'être. Le paraître est lui-même la condition d'existence de l'être. De la même manière, nous avons vu plus haut que le *paraître* est le lieu de la perception sensible et que l'exemple du sens de l'odorat nous oblige à penser à un univers de correspondances qui serait révélé par une lecture autre que celle iconique et plastique, quand bien même elles la favoriseraient dans ses creux constitutifs. Cette lecture serait immanente et fonderait le *paraître* comme l'immanence du sensible, le plan de l'immanence, l'être ici, dans le pli même du *paraître*, qui permet

d'entrevoir ce fond de fusions, la vie ou la mort, tel que dans la question qui clôt la première section de *De l'imperfection*.

Nous sommes donc maintenant face à une ébauche possible de réponse au fait de savoir pourquoi les humeurs du sujet trouveraient, par l'intermédiaire de la *figurativité*, l'immanence du sensible. Pour les sciences médicales à d'autres époques, la théorie des quatre humeurs constituait une *figure iconique* et, pour les arts et les lettres, une *figure plastique*. Pour une perspective sémiotique, qui se veut de rendre compte des formes du plan de l'expression des objets signifiants du monde, les quatre humeurs en viendraient à configurer un plan de l'immanence. Un pli, une strate de plus, qui permet de considérer le sujet comme un lieu de manifestation de ce qui est là, l'infinie et complexe relation entre *soma* et *séma*. Peut-être même qu'ici l'organisation *thymique*, en se configurant en catégories ou contrastes plastiques, trouverait un espace théorique pour son approche heuristique.

Comme corollaire de ces dernières observations sur la figurativité, je propose une correction du schéma précédent :

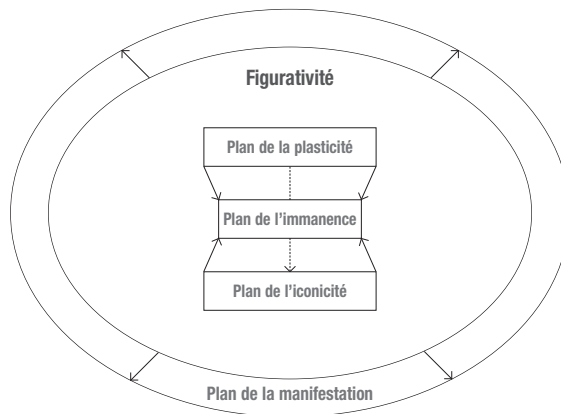


Fig. 3 : Nouvelle correction de la figurativité

3. L'inattendu qui fuit

Sans abandonner notre lecture focalisée sur *De l'imperfection*, nous notons que l'effet de la prolifération des plans réalisé par la fonction

méta-sémiotique est repris vers la fin du dernier chapitre (Chapitre VIII, « L'attente de l'inattendu », in Greimas 1987 : 89). Comme nous le disions, la *figurativité* remplit cette fonction en concrétisant des formes sur l'écran du *paraître* moyennant le dispositif plastique. Une fois encore, la présence de Baudelaire oriente les réflexions et, à ce stade, refait son apparition pour consolider l'idée que ce qui est difforme, irrégulier, est ce qui contient le sens esthétique, capable de projeter la lecture plastique sur les objets du monde. Il s'agira donc toujours d'un second regard sur ce qui a déjà été vu, une seconde écoute de ce qui a déjà été écouté, en définitive, un « ressentir à nouveau » – peu importe avec quel sens – ce qui découvre une déformation des formes déjà manifestées. Et cette découverte projette une nouvelle forme. Forme ou figure, disions-nous, étant donné que les figures sont constituantes de la forme qui n'est autre que la relation entre expression et contenu.

Nous comprenons ici la nouveauté, en reprenant la citation de Baudelaire, comme le fait de percevoir l'inattendu dans ce qui a déjà été perçu, tel que le fait d'être surpris par la rencontre avec une nouvelle dimension qui surgit à partir de l'irrégularité de ce qui est iconique. La surprise réside dans le surgissement d'un nouveau plan. Mais ensuite, une fois que l'on sait qu'il y aura toujours un nouveau plan à partir de celui-ci, qu'on peut lire à nouveau pour qu'apparaisse ce qui se trouve là, une attente constante du surgissement d'une instance différente, tel que quelque chose d'inespéré, se produit, et c'est cela qui se convertit en « attente attendue de l'inattendu » (*Ibid.*, p. 96), le sentiment de ressentir ce qui a déjà été ressenti. La surprise est alors conjurée et, en contrepartie, la présence de l'échec se fait sentir.

En conséquence, l'algorithme génératif du dédoublement des plans et du sentiment de l'inattendu, qui favorise la beauté selon Baudelaire⁵ (*Idem*), fonde la menace de son propre simulacre en même temps que la possibilité de la rencontrer avec des correspondances qui révèlent un autre sens qui ne soit pas une réplique du différent. Où réside cette possibilité ? Voici la réponse à cette question : dans le même dispositif de la *figurativité*, toutefois point dans la direction plastique, mais dans la direction iconisante, celle qui crée le sens propre, ou même figuré, des choses grâce à l'impression de réalité, abstraite ou concrète, constante ou variable, mais toujours comme cette instance où, en principe, il n'y aurait pas de méta-sémiotiques connotatives, ni de déformations, ni d'irrégularités, mais bien l'installation de présupposés pour les lectures plastiques.

Même si ce chapitre finit sur une proposition pratique (*Ibid.*, p. 97) pour maintenir la dynamique figurative et la création infinie de nouvelles

dimensions qui en découlent, dimensions qui produisent véritablement l'impression de l'inattendu, ce n'est pas sur ce plan d'action que je voudrais m'arrêter pour les fins de cette recherche.

Je considère plutôt qu'il convient mieux, pour progresser sur le concept d'*immanence*, de nous centrer sur ce qu'implique un tel projet, ou mieux encore, ce qui le motive : la tentative, même vaine, le *vouloir* dire quelque chose qu'on ne sait pas comment dire, le mode d'être du sujet qui tend vers la « quête de l'inattendu qui se dérobe » (*Ibid.*, p. 99).

En fait, le projet même, avec ses règles programmatiques, sa méthode de fragmentation de la totalité en parties, ce que nous appelons le *déchiquetage*, est considéré comme une illusion : « On peut rêver », dit-on (*Ibid.*, p. 97).

Par conséquent, l'immanence ne serait pas entrevue dans le projet en tant que tel mais dans le *désir* du projet, en en rêvant, *désir* qui pourrait conduire au désir de l'inattendu, de ce qui s'échappe toujours en s'enfuyant des plans que crée la *figurativité*, l'écran du paraître.

Je comprends sémiotiquement parlant le *désir* comme une condition de possibilité du *vouloir*, condition donnée depuis le domaine de la *phorie* comme une énergie pure, non relative, à peine différenciée en courants et gradations. En revanche, le *vouloir*, déjà en tant que modalité structurante de l'action, fait une implication du *désir* et le transforme en deux variables, comme s'il s'agissait de deux logiques volitives qui marchent en parallèle tout en pouvant de temps en temps être interceptées :

- i) l'intention, guidée par l'ordre du conscient et,
- ii) l'intentionnalité, répondant à l'ordre de l'inconscient.

Le *désir* se trouverait à la source motrice de chacune et nous pourrions l'inscrire dans l'ordre des *phorèmes*, concrètement dans celui de l'*élan*. Et si nous lui avons reconnu de l'aspectualité (Ruiz Moreno 2014 : 153), avec sa phase inchoactive tel que le *souffle* de départ, phase convertie ensuite en *impulsion* durative, et plus tard, en terminativité de l'*essor*, le *désir* serait présent dans tout le processus de constitution des trois *phorèmes* et serait capable d'*ancrer* sur l'*élan* les deux autres : *position* et *direction*. Alors, le *désir* a le pouvoir de convertir l'*énergie phorique* en force sémiotique, c'est-à-dire qu'il s'unit à l'énergie ou *charge sémantique*, propre du dynamisme discursif, et ensemble, ils créent les parcours narratifs et les trajectoires existentielles. Le *désir* projette les objets en valeurs du sujet. Et, en accord avec ce qui précède, le désir est présent avant, dans le souffle de départ, et après, dans la perspective de l'*essor*, bien au-delà des conjonctions possibles du sujet avec l'objet désiré et qui peut être ou non reconnu, ou même perdu.

Ainsi le *désir* est sémiotiquement récupéré comme une condition intégrée à la modalité du *vouloir*, c'est-à-dire comme une modalité permanente de l'action d'*aller vers* dans le but de découvrir un autre sens et également là où l'action, dans cette tendance qui ne faiblit pas, surdétermine d'autres actions, comme par exemple, faire que l'on jette un nouveau regard sur ce qui a déjà été vu. De cette manière, le *désir fait faire* la lecture et *fait être* les différents plans que la lecture immanente installe en sa qualité de figurative, à savoir : grâce au processus continu des lectures plastiques et iconiques.

Cette conception du *désir* en tant que recherche incessante, comme quête de l'inattendu qui est toujours en fuite de par sa nature constitutive, nous permet de faire ici une convergence entre ces considérations – faites à partir de l'expression *immanence du sensible*, due à Greimas – et la conception du désir de Gilles Deleuze (1994), qui est précisément liée de manière intrinsèque à l'immanence. L'association que je postule n'est pas insolite, étant donné que la source épistémologique de l'immanence est la même.

Il est vrai qu'aussi bien pour Greimas que pour Deleuze et Guattari, l'immanence se détache de sa racine philosophique pour s'inscrire sur le champ de la linguistique⁶. Et c'est de Louis Hjelmslev⁷ que provient pour chacun de ces auteurs le concept d'immanence et la stratification du langage comme le dispositif des plans en mille feuilles ou en mille plateaux qui la conforment.

Il est clair que cette source commune entre les deux penseurs produit l'équivoque de la ressemblance et il semblerait parfois que leurs discours dialoguent quand en réalité chacun d'eux s'oriente vers des fins différentes qui dépendent des domaines depuis lesquels ils parlent. Deleuze et Guattari le font toujours depuis la philosophie (Deleuze et Guattari 1991)⁸ alors que Greimas le fait depuis la sémiotique. Il ne faut pas perdre de vue ce point afin d'éviter des confusions ; nous pouvons établir des relations complémentaires qui nous permettent – que ce soit par enrichissement de la matière intelligible, ou par contraste de deux pensées qui utilisent les mêmes sources et le même lexique avec des contenus divergents – d'appréhender la signification du syntagme « immanence du sensible ».

Il convient maintenant de faire une synthèse des éléments conceptuels qui composent la notion de *désir* chez Deleuze⁹ et que nous pouvons récupérer pour les propos qui nous occupent :

- i) Le *désir* s'oppose au *plaisir* parce que ce dernier interrompt le processus immanent du premier et déborde le sujet.

- ii) Le *désir* est une pure action singularisante d'un corps sans organes.
- iii) Le *désir* se trouve sur les lignes de fuite.
- iv) Le *désir* procure et agence toujours de nouvelles strates. En ce sens, il est dé-territorialisant (sous la métaphore de la machine de guerre) mais en même temps, il constitue de nouvelles cartographies, de nouveaux diagrammes sur lesquels les lignes de fuite opèrent.
- v) Le *désir* constitue le plan de l'immanence sur lequel il n'y a plus que des vitesses et des lenteurs sans développement et où tout est vu et compris.

La liste met en évidence que c'est bien la dimension sensible qui constitue le point de séparation entre le *désir* deleuzien et un *désir* intégré à la modalité du vouloir dire, entendre, toucher, écouter, sentir, voir, etc., comme des « preuves que la chose, unique, est advenue, qu'autre chose est peut-être possible » (*Ibid.*, p. 99). La modalité du vouloir est à l'unisson la construction immanente d'un plan ou d'un écran du paraître grâce à la figurativité sur laquelle les humeurs du sujet trouveraient leur cause et leur raison. Plan qui, à son tour, est immanent puisqu'étant une dynamique sans repos qui fait être l'être, l'immanence, ce qui est ici et là, dans le pli ou dans la strate du même plan. Immanence qui est sensible parce que les sens la forment comme ces conjonctions qui dans le même temps leurs sont indépendantes et là où « le sacré, le charnel et le spirituel » fusionnent.

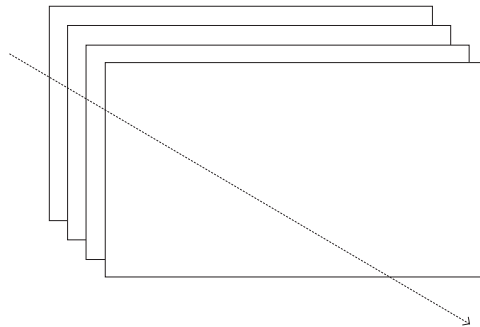


Fig. 4: Permanence de la ligne de fuite

Ce qui renforce le *désir* selon la perspective de Deleuze et qui me semble important pour l'immanentisme en sémiotique, c'est la permanence de la ligne de fuite qui traverse les plans et les strates créés par la dynamique du sens. Par conséquent, le modèle de représentation visuelle serait

dorénavant comme visible ci-dessus en figure 4. Ainsi, le *désir* est-il toujours présent dans le processus de la signification, dans le souffle d'origine et dans la poussée vers l'essor.

Pour conclure, je voudrais offrir une lecture à simple visée illustrative, à partir d'un paragraphe des *Cahiers de Malte* (Rilke [1926] 2000). Il s'agit ici d'une description contenue dans une longue lettre adressée à Abelone et où l'auteur des cahiers narre ses expériences à Paris. Malte décrit la tapisserie qui se trouve au Musée de Cluny, intégrée par six variantes de « La dame à la licorne ». Le narrateur, simulant une visite à Cluny en compagnie d'Abelone, s'arrête sur chaque scène où se trouve toujours la dame sur une sorte d'île au milieu du feuillage symbolique et entourée d'animaux héraldiques, parmi lesquels figure la licorne. Lorsque le visiteur arrive à la sixième scène, il dit :

L'île s'élargit. Une tente est dressée. De damas bleu et flammée d'or. Les bêtes l'ouvrent et, presque simple dans son vêtement princier, elle s'avance. Car que sont ses perles auprès d'elle-même ? La suivante a ouvert un petit étui, et à présent elle en tire une chaîne, un lourd et merveilleux bijou qui était toujours enfermé. Le petit chien est assis près d'elle, surélevé, à une place qu'on lui a ménagée, et le regarde. Et as-tu découvert le verset en haut de la tente ? Tu peux y lire : « À mon seul désir ».

Qu'est-il arrivé ? Pourquoi le petit lapin saute-t-il là en bas, pourquoi voit-on immédiatement qu'il saute ? Tout est si troublé. Le lion n'a rien à faire. Elle-même tient la bannière, ou s'y cramponne-t-elle ? De l'autre main elle touche la corne de la licorne. [...]

Mais une fête vient encore ; personne n'y est invité. L'attente n'y joue aucun rôle. Tout est là. Tout pour toujours. Le lion se retourne, presque menaçant : personne n'a le droit de venir. [...] Mais elle ploie son autre bras vers la licorne et l'animal se cabre, flatté, et monte, et s'appuie sur son giron. C'est un miroir qu'elle tient. Vois-tu : elle montre son image à la licorne... (Rilke [1926] 2000 : 136-137)

L'énigmatique dédicace, unique énoncé verbal dans la série d'images, trouve une explication depuis *l'immanence du désir*. L'écriture littéraire, créatrice de plans et de strates, est une méta-sémiotique en elle-même, et, grâce à la *figurativité*, elle instaure une dimension iconique et une dimension plastique à partir de la sémiotique visuelle, la tapisserie, qu'elle prend pour objet. La déformation qu'elle introduit – dans une première lecture supposée de l'image – le mot descriptif, qui est celui que possède le lecteur qui ne se trouve pas en face des tapisseries, consiste à détacher la phrase où se manifeste le *désir* grâce à la lecture iconisante de l'image. Le lecteur empirique, avec son livre à la main, peut, à Cluny, constater la direction iconisante, mais le même exercice peut faire une lecture

seconde, littéraire, celle qui fait voir, plastiquement parlant, la perturbation qui apparaît sur la scène. C'est ce qui se passe lorsque tout se trouve sous la toile dé-territorialisante de la tente qui énonce le *désir*. Une nouvelle strate, un nouveau plan se profile : il ne dit pas *pour* mais à mon désir, il ne dit pas non plus *mon unique désir*, étant donné que la focalisation sur un point pourrait augurer, si l'on suit Deleuze, ce qui interrompt le processus immanent. C'est uniquement le *désir* qui singularise. La licorne voit le visage de la dame dans le miroir. La remise des biens a lieu sur la scène, c'est un pari sur le *désir* qui est à venir : l'inattendu qui fuit.

Notes

- 1 Cet article a été publié, en espagnol, sur *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica*, dans le volume 33/III, janvier-juin 2015 (p. 265-290), revue du Programme de Sémiotique et des Études de la Signification de l'Université Autonome de Puebla (pour la version en ligne, consulter le lien suivant : <http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/232/226>).
- 2 *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Petit Robert 1, Paris, Le Robert, 1983.
- 3 Voir « La doctrine des quatre humeurs » et chapitres suivants, in KLIBANSKY ET AL. (1989).
- 4 Cf. HJELMSLEV (1948), en particulier le chapitre XII, « Signes et figures », et l'entrée « Figure » de GREIMAS ET COURTÈS (ÉDS 1989), rédigée par Claude Zilberberg.
- 5 La citation est la suivante : « Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensé ; – d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté ».
- 6 Voir, par exemple, dans DELEUZE ET GUATTARI (1980), la note 27 du chapitre 3, p. 85, où Hjelmslev se détache entre tous les linguistes intéressant les auteurs. Par ailleurs, tout au long du chapitre 4, « Postulats de la linguistique » et du chapitre 5, « Sur quelques régimes de signes », dans l'exposition des auteurs, Hjelmslev est constamment présent.
- 7 Voir HJELMSLEV (1948), et « La stratification du langage » in HJELMSLEV (1971).
- 8 Cet ouvrage consacre un chapitre, le deuxième, au thème de l'immanence liée à cette question qui, d'une certaine manière, réunit toute l'œuvre.
- 9 Le concept de *désir* surgira par opposition à celui de *plaisir* soutenu par Michel Foucault.

Bibliographie

- DELEUZE, GILLES
 (1994) « Désir et plaisir », *Magazine Littéraire*, n° 325, Paris, p. 59-65.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F.
 (1980) *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- (1991) *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.

FLOCH, JEAN-MARIE

(1985) *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.

(1986) *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.

FLOCH, J.-M. ET COLLIN, J.

(2009) *Lecture de la trinité d'Andrei Roublev*, Paris, PUF.

FONTANILLE, JACQUES

(2004) *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Larose et Maisonneuve.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN

(1987) *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

GREIMAS, A. J. ET COURTÈS, J.

(1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.

GREIMAS, A. J. ET COURTÈS, J. (ÉDS)

(1989) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette.

HJELMSLEV, LOUIS

(1948) *Prologomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.

(1971) *Essais linguistiques*, Paris, Minuit.

HUSSERL, EDMUND

(1992) « Cinquième méditation », in *Méditations cartésiennes. Une introduction à la phénoménologie*, Paris, Vrin.

KLIBANSKY, RAYMOND ET AL.

(1989) *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. fr. de Fabienne Durant-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, MAURICE

(1964) *Signos*, Barcelone, Seix Barral.

RILKE, RAINER MARIA

[1926] *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. fr. de Claude David, Paris, Gallimard, 2000.

RUIZ MORENO, LUISA

(2003) *El árbol dorado de la ciencia. Procesos de figuración en Santa Cruz Tlaxcala*, Mexico, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.

(2014) *Tríptico en tono menor. Estudio semiótico*, Mexico, Educación y Cultura.

RUIZ MORENO, L. ET ZEPEDA, M. L. S. (ÉDS)

[2008] « El hueco y el ajuste », *Encajes discursivos. Estudios semióticos*, Mexico, Educación y Cultura-SeS-BUAP ; trad. fr. « Le creux et l'ajustement », *Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012, disponible sur :

<<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3151>>.