

Le Spleen dans le vécu humain: Sémiotique des Passions Samah Helmy

*Maître de conférences au département de Français, Faculté des Lettres à
l'Université du Caire.*

La sémiotique se définit comme la discipline qui s'occupe essentiellement de la signification. Elle constitue également le trait- d'union entre les systèmes linguistiques verbaux et non-verbaux et ce, la sémiotique a élargi son champ d'investigation en abordant la passion, les affects, les émotions, dans les années 80 où l'analyse des passions était fondée, tout particulièrement, sur le fait de relever des lexèmes et des rôles passionnels dans le texte.

Ayant élaboré la linguistique de l'énonciation et de la modalisation du "faire", un changement a subi l'étude des passions: *"le sujet affecté par la passion sera donc toujours, en dernier ressort, un sujet modalisé selon "l'être", c'est à dire un sujet*

considéré comme sujet d'état même s'il est par ailleurs responsable d'un faire⁽¹⁾.

Nous nous sommes intéressés à la dimension passionnelle du discours et surtout aux manifestations passionnelles "verbales" ou "non-verbalisées": *"Une passion est tout d'abord une configuration discursive caractérisée à la fois par ses propriétés syntaxiques (.....) et par la diversité des composants qu'elle rassemble: modalité, aspectualité, temporalité ..."*⁽²⁾. . Il faut donc préciser l'usage du terme "passion" qui se réfère, d'emblée, à une forme de pathos associée à la narrativité et non à la seule passion amoureuse. *"D'un point de vue phénoménologique on ne peut rencontrer le problème du*

pâtir que si on a affaire à des êtres agissants. Si nous n'étions simplement que des êtres mécaniques, si nous n'étions pas les auteurs de nos actions, capables de passer par les modalités du vouloir et du pouvoir, nous ne saurions pas ce que c'est que les passions. C'est à des êtres agissants qu'il arrive ce quelque chose: souffrir⁽³⁾.

Selon la théorie du sensible ainsi que celle de la tension, la passion est considérée comme une organisation syntagmatique modale, aspectuelle prise en charge par une "praxis énonciative". De même, les passions se reflètent dans le discours sous forme "d'effets de sens" difficiles à déterminer et dont l'interprétation dépend en grande partie des modalités parsemées dans le discours:" (.....) *la sensibilisation du discours et sa modalisation narrative sont co-occurentes, ne se comprennent l'une sans l'autre*⁽⁴⁾ une raison pour laquelle nous avançons l'idée que

percevoir quelque chose avant même de le reconnaître, c'est percevoir plus ou moins intensément une "présence". En effet, avant d'identifier, une figure du monde, une notion ou un sentiment, nous percevons sa présence, c'est à dire, quelque chose qui, d'une part, occupe une certaine position et d'une autre, une certaine étendue et qui nous affecte avec une certaine intensité: "*la présence, qualité sensible par excellence, est donc une première articulation*"⁽⁵⁾.

Cela étant, les systèmes de valeur résultent de la conjugaison d'une visée et d'une saisie, une visée dite intensive et une saisie dite extensive voilà pourquoi la Passion, dans une culture donnée, se définit comme la présence qui affecte le corps ou plutôt le corps percevant qui, à son tour, réagit en la rendant intelligible sous forme d'images stéréotypées, de moules: "*Donner du sens à la Passion,*

c'est donc lui procurer la forme d'une séquence canonique en laquelle une culture reconnaîtra une de ses passions typiques"⁽⁶⁾.

Une définition qui nous conduit à déterminer l'importance des configurations passionnelles dans le discours vu que celles-ci sont définies comme un sentiment qui "porte à", cela veut dire un sentiment qui débouche sur un "faire", une raison pour laquelle nous sommes en droit de poser cette question : *la Passion recouvre-t-elle un être en vue d'un faire?*. la Passion est, donc, un langage et, dans le discours, il faut l'opposer à l'action et pas à la raison: "*Si la Passion doit dans l'analyse des textes s'opposer à quelque chose, ce sera à l'action et non à la raison*"⁽⁷⁾. et (...) *si la Passion, est un langage, elle obéit à une forme de rationalité, ce qui nous interdit de l'opposer plus longtemps à la raison*"⁽⁸⁾.

A côté de la théorie des modalités, c'est à la syntaxe tensive que revient le succès retentissant fait par la sémiotique des Passions: "*Les principales innovations en matière de Sémiotique des Passions (.....) concernant deux dimensions de l'affectivité jusque là peu considérées: la tensivité d'un côté et l'éprouvé de l'autre*"⁽⁹⁾.

Pour ce qui est de l'éprouvé, c'est suivre l'euphorie ou la dysphorie combinées aux variations de la tensivité (intensivité et étendue) étant donné que la combinaison entre l'intensivité (la force, l'énergie) et l'étendue (le déploiement, la quantité, l'espace, la durée) donne ce qu'on appelle le schéma tensif du discours. Il s'ensuit qu'il faut renoncer aux lexèmes ayant trait à la Passion en cherchant les formes et les schémas syntaxiques qui produisent les "effets de sens passionnels".

De même, deux dimensions se

considèrent: l'espace de la tensivité (combinaison entre l'intensivité et l'étendue) et la phorie (les modalités et l'aspect donnant sens à l'identité actorielle).

Nous sommes obligés, donc, à montrer sous quelles catégories discursives la dimension affective va apparaître puisque celle-ci ne peut être interprétée uniquement à partir des noms des Passions et des "états d'âme" et puisqu'elle n'est que "la présence" qui affecte un corps percevant proprioceptif en esquissant un dialogue entre un monde intérieur (intéroceptif) et un monde extérieur (extéroceptif). L'émotion se présente, en effet, comme un phénomène somatique distinctif: *"chaque effet affectif sera donc redevable d'une analyse en deux plans: une analyse modale qui permettra de caractériser la compétence du rôle passionnel et une analyse tensive qui portera*

pour l'essentiel sur les valeurs tensives d'intensité et d'étendue de l'expression affective"⁽¹⁰⁾ Bref, l'effet affectif est, plus précisément, le fruit de la corrélation entre la modalisation et la tension: Ce faisant, nous abordons "les modalités de l'être" qui occupent une place centrale dans du *sens II*⁽¹¹⁾.

La recherche sémiotique, surtout celle des Passions, se nourrit essentiellement de l'analyse du corps. Pour cela, nous proposons cet article qui sera consacré au "spleen" dans *Indiana* de George Sand étant donné que le vécu humain permet d'apercevoir la figure de l'être-humain et son état d'âme

Dans ce sens, il s'avère pertinent et à perpétuité que l'œuvre de G.Sand a pour thème majeur les rapports entre les humains et notamment entre les hommes et les femmes. Elle y revendique d'emblée la liberté intellectuelle, la liberté morale, la liberté de choisir son destin et

de le contrôler.

Dans cet ordre d'idées, nous envisageons la configuration passionnelle qui se manifeste, pleinement à savoir "le spleen" : "*car cette femme avait dix-neuf ans (...), si vous l'eussiez vue, toute pâle, toute triste, le coude appuyé sur son genou, elle toute jeune, au milieu de ce vieux ménage, à côté de ce vieux mari (...)*"⁽¹²⁾. Donc, le même motif a déclenché, dans la vie de Indiana et dans celle de Ralph deux parcours passionnels en diagonale, l'un est explicite tandis que l'autre s'insinue implicitement dans le récit. D'un côté, Indiana est le reflet de l'image de la femme aux prises d'une situation inhumaine, et de l'autre, Ralph est l'image de l'homme souffrant en silence, donc, le besoin fou d'amour constitue l'objet du roman.

Deux modalités contradictoires

vouloir être, ne pas pouvoir être mettent en vigueur les constituants modaux de la configuration passionnelle englobante et couvrent Indiana d'un rôle passionnel flagrant "*la désespérée*": "*voilà votre tristesse, votre état maladif (...), vos yeux rouges disent à tout le monde et à toute heure que vous n'êtes pas heureuse*"⁽¹³⁾.

Suivant les dispositifs modaux, Indiana vit dans le vouloir torturant de mener une existence ravissante mais l'incapacité absolue la dépasse de loin d'où le déclenchement du premier parcours affectif canonique sans pour autant oublier que les analyses passionnelles consistent dans la définition de séquences canoniques d'un parcours passionnel : "*En effet, pour pouvoir parler d'une syntaxe de l'affectivité qui organiserait les parcours affectifs observables dans les textes, il nous faut réunir ces deux types de propriétés: les constituants modaux définissent l'identité modale*

des sujets passionnés à chacune des étapes qu'ils traversent et les exposants tensifs caractérisent la prosodie, le rythme et les accentuations de ce parcours (...)⁽¹⁴⁾..

L'Etat démoralisant de Indiana et sa souffrance s'inscrivent comme le point de départ délimitant les étapes successives du parcours affectif.

L'éveil affectif s'élabore comme étant la phase préparatoire: "*l'étape pendant laquelle le sujet est mis en état d'éprouver quelque chose*".⁽¹⁵⁾ Elle constitue l'étape de la croyance par excellence dans laquelle les dispositifs modaux de Indiana et ceux de Raymon sont contradictoires. **Le croire être** et **le vouloir être** leur sont communs tandis que **le pouvoir être** de l'un prend la direction inverse de l'autre: le pouvoir de Indiana est régi par les représentations sociales insurmontables tandis que le vouloir de

Raymon lui donne libre cours à toute tentation: "*l'attention de Raymon troubla celle qui en était l'objet, gauche et timide, comme une personne étrangère au monde*"⁽¹⁶⁾. Faisant preuve de retenue et de réserve, Indiana incarne le rôle passionnel de *la discrète*, tout comme Raymon qui, à son tour, fait figure de *l'audacieux*.

A part les modalités contradictoires, nous délimitons une opposition marquant les deux partenaires qu'est le motif de l'éveil affectif: déprimée, démoralisée, Indiana avait un besoin fou d'amour. Par contre, pour le jeune homme, cette affectivité ne constitue qu'un refuge contre une aventure sentimentale, qui avait commencé dans le passé et qui, certes, avait des conséquences fâcheuses: "(...) après avoir ainsi pesé toutes choses, M.de Ramière comprit qu'il valait mieux briser ce lien malheureux"⁽¹⁷⁾. "Raymon adapte la figure la plus déplaisante

parmi tous les personnages du roman: "le grief principal qui crée la distanciation du narrateur à l'égard de l'amant (...) est la sécheresse du cœur qui joue au jeu dangereux de la passion."⁽¹⁸⁾. **on croire-être** qui constitue la seule relation entre le Sujet et l'Objet se réalise étant donné que Raymon croit apte d'être aimé par Indiana. Une certitude qui l'empêche de tenir compte de "**ne pas pouvoir être**" de la dernière.

De même, il est à souligner que les codes somatiques prennent le dessus: "(...) elle rougit et parut craindre d'avoir manqué aux convenances"⁽¹⁹⁾ Que le tressaillement, le tremblement de Indiana soit manifeste ou latent, il reste que le calme et la détente de Raymon sont évidents et faciles à déterminer

Les motivations axées, essentiellement, sur le "**vouloir**" définissent, d'emblée" la passion de désir que manifeste par

excellence Raymon dans la seconde étape du parcours affectif qu'**est la disposition**: "(...) est la phase au cours de laquelle le sujet reçoit l'identité modale nécessaire pour éprouver une passion ou un type de passion et pas un autre"⁽²⁰⁾. Donc, les codes modaux se mettent en place. **Le vouloir-être** de Raymon se définit par une relation entre le Sujet (Raymon) et l'Objet (la quête de Indiana). Dans ce cas-là, Raymon est complètement porté vers son objet. Une fois, il l'a rencontrée au bal, il s'est rendu compte qu'il commencerait une nouvelle aventure sentimentale: "le lendemain, il avait complètement oublié Noun, tout ce qu'il savait d'elle, c'est qu'elle appartenait à Madame Delamre. la pâle Indiana occupait toutes ses pensées"⁽²¹⁾. **Le vouloir-être** de Raymon (être-aimé par Indiana) l'emporte sur un autre code modal, "**le devoir ne pas être**". Une équation incitant à remarquer que Raymon

incarne le rôle modal du "**trompeur**". Il s'est permis d'abuser d'elle bien que celle-ci diffère complètement de la société mondaine à laquelle ils appartiennent.

De l'autre côté, Indiana, contrôlée, par des obstacles insurmontables tant au niveau personnel qu'au niveau social, a mis beaucoup de temps avant de se déplacer à **la disposition**. **Le vouloir ne pas être et le devoir ne pas être** constituent un empêchement majeur pour ne pas s'altérer sous l'effet de toute tentation de la part de Raymon.

Elle a résisté, elle n'a pas cédé à cette attaque qu'elle ne peut identifier: "*la pauvre enfant était tout à fait novice à ce genre d'attaque (...)*"⁽²²⁾. **Le vouloir être** (résister) et le (**vouloir ne pas être**) combinés au (**devoir ne pas être**) s'entrecroisent dans cette phase donnant naissance à un effet affectif flagrant qu'est la résistance succédée, certes, par la soumission. Indiana a incarné deux

rôles passionnels successifs: "**la résistante**" cédant du terrain à "**le gibier abattu**". Nous sommes à même d'envisager que cet effet affectif a comme corollaire un schéma aspectuel et rythmique qui l'a rendu perceptible: "*C'est en effet une forme indépendante du type d'acte ou de comportement et même des modalités factuelles qui régissent ceux-ci (...)*"⁽²³⁾. La fréquence, signe d'inquiétude et de tension, accentue le rythme de sa vie quotidienne à cette période là.

De même, la résistance implique également des expressions somatiques et gestuelles qui lui sont propres. Elle refuse de se glisser dans une aventure sentimentale à conséquences dévalorisantes d'où l'embarras, la rougeur et l'insomnie qui reflètent la réaction d'un corps percevant face à un effet affectif: "*Elle n'avait pas de défense possible, parce qu'on ne lui demandait rien, mais elle était forcée*

d'écouter l'offre d'un cœur ardent (...)⁽²⁴⁾.

Malgré la brièveté de "***l'éveil affectif***", nous remarquons aisément l'étendue de "***la disposition***" au niveau de la temporalité: une relation converse unissant le "tempo" à la temporalité. Chaque fois que le tempo augmente l'intervalle temporel se rétrécit: "*Elle ne pense non plus que cet homme pouvait être menteur ou frivole. Elle le vit comme elle le désirait, comme elle l'avait rêvé (...)*"⁽²⁵⁾. Une restriction temporelle qui va de pair avec une concentration spatiale d'où une "tensivité intensive" (...)*plus triste maintenant, car à une souffrance vague, à des désirs sans but, avaient succédé une joie fugitive, un rayon de bonheur perdu.*"⁽²⁶⁾. Indiana se sent envahie par un sentiment qu'elle cherchait longtemps et à quoi elle devait résister par bienséance.

La "***disposition***", et à côté des dispositifs modaux, se caractérise essentiellement par des scènes figuratives: "*le caractère typique de telles scènes repose sur leur capacité à reproduire un schéma spatial, temporel et actoriel propre à une passion particulière*"⁽²⁷⁾. La résistance de la part de Indiana et l'insistance de Raymon esquissent la scène figurative typique à la disposition. Indiana, consciente de la douleur atroce qui la torture, du manque qui l'étouffe, cherche à tout prix des prétextes pour éviter la rencontre avec son bien-aimé: "*il y avait, le soir même, (...) bal (...)* mais Raymon devait y être, et Indiana se promet de n'y pas aller"⁽²⁸⁾.

Cette fuite est à la fois une preuve d'un sentiment naissant et un indice qu'une troisième phase aura lieu.

L'éveil affectif et la disposition qui font partie de la structure sémantique

ont pleinement rempli leur rôle et vont céder la place au **pivot passionnel**: (...) *est la phase principale de la séquence, celle qui va modifier irrémédiablement l'état affectif du sujet et lui faire reconnaître en somme le sens des troubles qu'il a éprouvés jusqu' alors et des représentations cognitives dont il a été le siège dans les deux phases précédentes*"⁽²⁹⁾.

Actuellement, Indiana est consciente de sa passion et Raymon, étant ébloui de son succès, a finalement maîtrisé le cœur de Indiana: "*Et maintenant, rien ne peut nous désunir*"⁽³⁰⁾.

A notre grande surprise, et contrairement à tout ce qui est prévu, le **pivot passionnel** était éphémère et s'est terminé par une aggravation brusque de situation." *Mais, au lieu de le détester à cause de sa relation avec sa confidente, Indiana pleurait son échec: (...), elle passa une nuit affreuse*"⁽³¹⁾. Sans

cette scène de tromperie, Indiana n'aurait pu découvrir son amour profond pour Raymon et ce dernier ne serait pas conscient qu'il devait s'abstenir à maintenir cette relation et qu'il n'allait pas céder à l'échec: "*car c'était dans sa nature de s'irriter des obstacles et de ne jamais s'attacher passionnément qu'aux choses presque désespérées*"⁽³²⁾.

Les deux partenaires passent un fragment de leur vie sous silence, une période, durant laquelle chaque "*sujet passionné*" s'est retiré pour examiner de près son état émotif. **Le vouloir être, et le ne pas pouvoir être** de Raymon est en opposition avec **le ne pas vouloir être, le pouvoir être**, de Indiana: "(...) *le repos déjà si troublé de Indiana, son cœur déjà si triste, avaient reçu la dernière atteinte* (...)"⁽³³⁾. Ayant pu résister à toute tentation, chasser complètement toute idée de bonheur éphémère,

Indiana s'est attribuée le rôle passionnel de "*la résistante malheureuse*". Chemin faisant, Indiana est en proie à une dysphorie à la fois dense et insistante: "*Elle se mit à pleurer amèrement (...)*"⁽³⁴⁾.

Après un choc grave, Indiana passe par une période de désespoir et de désorientation persistante. Tous les aspects rythmiques et aspectuels reflétant la lenteur et la monotonie conviennent, au mieux, à toute sensation de tristesse et de spleen. Cela étant, nous soulignons que la configuration passionnelle essentielle qu'est le Spleen reprend la relève et remplace toute configuration sous-jacente "*En pleurant ainsi sa compagne, Indiana pleurait aussi (...) les illusions de trois jours, trois jours les plus beaux de sa vie, les seuls qu'elle eût vécus (...)*"⁽³⁵⁾.

Ayant conçu à la perfection le rôle passionnel de "*l'insistant*" durant les différentes séquences, Raymon maintient la modalité,

récurrente (*vouloir être et pouvoir être*). Il revêt par excellence "l'aptitude".

A ce moment crucial, il convient de délimiter les codes aspectuels dont le tempo et ceci surtout au niveau de la "Temporalité". L'insistance de Raymon a conduit à la soumission de la protagoniste, et ceci pour la seconde fois, sinon à l'oubli total de tout indice de haine ressentie à l'égard de celui-ci. Après une interruption éphémère et brève, le "*pivot passionnel*" reprend pour mettre en relief une modification tant au niveau des constituants modaux qu'au niveau des exposants tensifs.

Pour ce qui est des modalités, *un savoir être* et *un pouvoir-être* de Raymon sont en confrontation avec *un vouloir-être* de Indiana. Celle-ci a cédé, enfin à son amour en se rendant compte, que ses troubles et son malaise proviennent essentiellement, d'un bonheur perdu:

un bonheur éphémère s'étant dissipé lors de l'éloignement de Raymon. Elle s'efforce de se donner, à nouveau, le rôle passionnel de "*l'aimée*".

De même, celui-ci emploie son adresse et son intelligence, les mieux adaptées, pour se débarrasser d'un rôle passionnel imposé qu'est "*l'abattu*" et pour se procurer un autre, comme à l'accoutumée: "*l'aimé*".

Les scènes figuratives regroupant les deux partenaires sont multiples dont la scène de jalousie. Les trois éléments essentiels de la scène se réalisent par excellence: les deux amoureux se trouvent dans un lieu écarté, une Spatialité, constituant le témoin de leur chuchotement et de plus, une Temporalité, s'avérant être un instant d'amour et d'attachement l'un à l'autre: "*Malédiction! Tout ce que vous me dites Indiana, envenime la plaie. Il vous aime donc, bien cet*

Anglais? Savez-vous comment je vous aime, moi?"⁽³⁶⁾.

Malgré une scène de jalousie frappante, nous déduisons que le code aspectuel est apaisé, le tempo est calme, une amplification assurant le succès de Raymon. Celui-ci, ayant atteint son but, est arrivé à une stagnation complète et à une période d'équilibre moral remarquable: "*Cette transformation étant une transformation de l'identité du sujet, elle conservera essentiellement les constituants modaux, tout en entraînant un relatif abaissement de tensions*"⁽³⁷⁾. Pour Raymon, tout est éphémère, tout est neuf, tout est à recommencer. Il cherche le plaisir de l'instant et il jouit du charme de début.

Nous délimitons une autre scène typique ayant trait au *pivot passionnel*: la scène de la séduction et plus précisément de la visite nocturne. Une scène révélatrice mettant l'accent sur d'autres dispositifs modaux: *le vouloir-*

être de l'un face à *ne pas devoir-être* de l'autre. De même, une augmentation de tempo va de pair avec une restriction de Spatialité et de Temporalité: "*Ah! Que j'ai besoin de vous douces paroles, de vos doux regards pour soutenir mon courage.*"⁽³⁸⁾, un moment de faiblesse durant lequel le séducteur s'attache à s'emparer de sa proie. Le rythme s'accroît de peur de perdre toute trace de l'amant et se concrétise en un endroit brumeux, inquiétant.

Une autre scène typique s'avère être complémentaire à la précédente, celle de la résistance: "*Elle avait l'air sérieux et réfléchi....*"⁽³⁹⁾. *Le ne pas devoir être* de Indiana prend le dessus et fait preuve de confiance et de noblesse.

Bien que la Séduction et la Résistance s'appuient sur la même Spatialité (le passage brumeux et la chambre de Indiana.), sur la

même Temporalité(très tard le soir) et enfin sur les deux partenaires, nous repérons deux intensions contradictoires ayant mis terme à une histoire d'amour, à peine esquissée: "(....) *mais Raymon ne l'aimait plus.*"⁽⁴⁰⁾.

En somme, nous nous rendons compte que le pivot passionnel se répartit en plusieurs scènes figuratives s'entremêlant, couvrant une Spatialité, une Temporalité et des acteurs identiques avec des dispositifs modaux multiples. Nous sommes à même d'apercevoir une tensivité variante: une prolongation temporelle va de pair avec une augmentation de tempo. Le rythme s'accroît, les événements se suivent, la vitesse s'accroît pour donner naissance à une dernière scène typique, celle de la Résignation durant laquelle Indiana avait acquis un dispositif modal exceptionnel: "*ne pas vouloir être, ne pas pouvoir*". Indiana avait irrévocablement refusé de

reprendre toute relation avec Raymon mais elle a cédé à sa tentation : "*Elle céda comme une faible enfant, elle lui abandonna ses lèvres sans résistance. Elle était presque morte*"⁽⁴¹⁾.

Nous considérons la "Résignation" comme la phase préliminaire de *l'émotion*: "*Ce sont donc, à nouveau, les exposants tensifs qui reviennent au premier plan, notamment l'intensité, à travers les codes somatiques de l'émotion. il s'agit donc d'une modulation particulière des exposants tensifs qui ont été mis en place lors de l'éveil affectif*"⁽⁴²⁾.

Il s'agit donc de la tensivité ressentie par intermittence de la part de chaque partenaire. L'émotion se manifeste sous forme d'un échange épistolaire mettant l'accent sur la détente de l'un et sur la tension de l'autre. Raymon a repris son calme tandis que Indiana est au comble de sa passion: "(.....). *Il aimait les obstacles, mais il reculait devant les ennuis et il en*

prévoyait d'innombrables (...)"⁽⁴³⁾.

Nous repérons deux dispositifs modaux qui se contredisent: **ne pas vouloir être** de l'un s'oppose à **un pouvoir-être et à un ne pas savoir être** de l'autre. Raymon se sent menacé et il incarne un rôle passionnel dévalorisant: "**le poltron**". Par contre, Indiana aura le pouvoir et le vouloir de résister pour garder son amour, elle représente, par excellence, le rôle de "**la rebelle**". Mais, pour savoir l'être, elle implore l'aide et le soutien moral de Raymon ce qui pose problème, d'autant plus que chacun a une interprétation différente pour le terme "amour". Pour l'un, c'est "l'imprudence" pour l'autre, "le courage et le dévouement".

La scène typique, mettant en relief *l'émotion*, encadre parallèlement le recul de Raymon et la persistance de Indiana: "(...) *je viens chercher la récompense de ma foi, (...) dites,*

acceptez-vous mes sacrifices?"⁽⁴⁴⁾.

Cette scène témoigne, également, de la situation dysphonique/euphonique dans laquelle les deux partenaires se trouvent: Raymon qui ne parvient pas à se retirer de l'affaire et Indiana qui exige d'être comprise et qui s'attache, vainement, à une dernière lueur d'espoir: "*Elle s'abandonne avec délices à ces trompeuses démonstrations (...), elle faillit tout accorder*"⁽⁴⁵⁾.

Etant donné que *l'émotion* nous conduit au "corps sentant" et à toute manifestation ressentie et observée de l'extérieur, il est possible de détecter les indices somatiques tant au niveau de Raymon qu'au niveau de Indiana. La pâleur et l'agitation de Raymon s'opposent à l'air calme de Indiana. Une sagesse et une détente qui ne sont pas en corrélation avec la passion forte qui lui agitait les nerfs: "*Indiana n'avait pas trop pleuré (...), elle avait compris au*

premier mot (...)"⁽⁴⁶⁾.

Avec *le ne pas devoir être*, Raymon est l'exemple typique de "*l'infidèle*". Par contre avec *le devoir ne pas être*, Indiana nous avance l'exemple de la "*sage*" et de la "*raisonnable*".

Tout compte fait, une fin tragique est en rapport étroit avec un abaissement révélateur de sa passion et un retour à sa carapace étroite comme au préalable: "*Durant les heures silencieuses de la journée, ce spectacle attirait ses regards et donnait à sa mélancolie une teinte de désespoir uniforme et fixe.*"⁽⁴⁷⁾. Le repli à soi constitue sa décision prise. L'aptitude dans cette phase s'avère être pertinente. Le *Pouvoir* occupe le devant de la scène. Raymon a pu se retirer de cette aventure sentimentale, selon lui, monotone et Indiana a pu retrouver son existence antérieure.

Reste **la moralisation** constituant la dernière phase mettant terme à un parcours passionnel canonique: "*Arrivé au terme de son parcours, le Sujet a manifesté, pour lui-même et pour lui, la passion qu'il a éprouvée et reconnue. L'émotion se présente en effet comme un événement observable, susceptible d'être évalué et mesuré*"⁽⁴⁸⁾. **La moralisation**, se présente comme une évaluation, donc, la mise en perspective est quasi importante d'autant plus qu'elle a permis de mettre tous les événements sous la dominance d'une orientation précise, voire d'un point de vue prédominant.

"**L'effectuation**"⁽⁴⁹⁾ qui mettra en œuvre la moralisation porte sur une correspondance qui taillera la part du loin. Indiana adresse une lettre dans laquelle elle porte un jugement sur leur éphémère affection. De même, elle se voit

coupable et indigne d'une telle relation: "*Mon tort est de n'avoir pas su vous plaire plus longtemps et plus réellement*"⁽⁵⁰⁾.

Comme prévu, c'est Indiana qui évalue leur affection dès le début jusqu'à la fin. Selon la perspective qu'elle adopte, elle attribue à chacun d'eux le rôle passionnel qui lui est propice. Le **ne pas savoir** de Indiana affronte le **ne pas savoir** de Raymon: les deux partenaires incarnent le rôle de "**l'incapable**". Raymon est incapable de l'aimer par suite à une incapacité, de sa part à elle, de lui plaire. Elle insiste à se sentir culpabilisée.

D'habitude, dans la "**moralisation**", nous sommes capables d'observer une tension qui s'abaisse laissant libre cours à une stagnation. Mais, et contrairement à ce que l'on croit, le calme de Indiana est trompeur. Il est le signe d'un désespoir, d'une affliction

extrême et sans remède. Un désespoir qui jettera la lumière sur le second parcours affectif résultant de la même configuration discursive à savoir le Spleen.

En virtuose, G. Sand a procédé pour nous assurer que les origines du second parcours remontent à l'adolescence de Ralph et à l'enfance de Indiana. Par la suite, nous déduisons que le second parcours se déroulait implicitement sous le premier qui couvre la partie majeure du texte. Nous envisageons une substitution au niveau des partenaires. Ralph incarne le rôle passionnel du "*dévoué*" face à Indiana, l'enfant qu'il surveille et qu'il protège: "*là aussi dans son adolescence, il avait apporté sur ses épaules la petite Indiana (.....)il essayait de gravir le rocher pour y découvrir des nids d'oiseaux*"⁽⁵¹⁾.

L'éveil affectif, sincère cette fois-ci, commence chez Ralph dès l'enfance de Indiana. Le *vouloir*

être et le ne pas pouvoir être de l'un s'oppose fortement à un *ne pas savoir être de l'autre*. Dès son adolescence, il aspirait être son amoureux mais tout est voué à l'échec lors d'une grande injustice de la part de sa famille à son égard. Avec le "*ne pas pouvoir être*" et le "*ne pas savoir être*" qui vont de pair, nous envisageons deux rôles passionnels qui durent longtemps: le "*dévoué*" d'un côté et la "*non-avisée*" de l'autre côté.

Pour les exposants tensifs mis en vigueur et qui marquent cette phase, nous repérons toute protection accordée à Indiana, accompagnée d'une tensivité forte signalant une passion profonde de la part de Ralph, et qui nous renvoie au début du roman pour la délimiter: "*Votre tristesse, ma chère amie, poursuivit sir Ralph, est un état purement maladif, lequel de nous peut échapper au chagrin, au spleen.*"⁽⁵²⁾.

Eu égard à *la disposition*, une grande période de silence s'est écoulée avant d'aborder la deuxième phase du deuxième parcours passionnel. Cet intervalle temporel se présente sous la forme d'événements majeurs y compris la relation sentimentale entre Indiana et Raymon. Il est à souligner que la "*disposition*" commence juste après la fin du premier parcours passionnel seulement pour prouver que Ralph, contrairement à ce que nous le prévoyons, représente le rôle passionnel principal du récit.

De même, "*l'éveil affectif*" du parcours soi-disant implicite s'est réalisé une fois Indiana a sauvé la vie à Ralph: "*Cependant le ciel m'envoya dès lors un présent, une consolation, une espérance. Vous vîntes dans ma vie comme s'il vous eût créée pour moi*"⁽⁵³⁾.

La "*disposition*" commence, pareillement, dès que Ralph a

sauvé la vie de Indiana, comme singe de reconnaissance: "*vous ne mourrez point, mon amie, répondit Ralph avec émotion.*"⁽⁵⁴⁾.

Pour ce, les dispositifs modaux de Ralph, *croire être, devoir être*, lui attribuent, d'emblée, le rôle modal du "*sauveur*", du "*bienfaiteur*", contrairement à Indiana qui, au chevet de la mort, avec le "*ne pas vouloir être*" est, par excellence, la "*décue*", celle qui a perdu tout espoir et tout vouloir de s'adapter à la vie. Il convient de souligner que la "*disposition*" dans le second parcours est une scène de compétence car sans le sauvetage de Indiana en détresse, le pivot passionnel n'aurait jamais éclaté.

Le parcours passionnel, de l'autre côté, s'appuie essentiellement sur un thème brutal "*le choix volontaire de suicide*" comme moyen offert par Dieu afin de se libérer des maux et de la souffrance. Partant d'un même dispositif modal

les couvrant: *vouloir être, ne pas pouvoir être*, ils ont abouti à deux dispositifs modaux différentes, *le pouvoir être* de Ralph et *le vouloir être* de Indiana. Les deux partenaires avaient le même vouloir d'aimer et d'être aimé, un besoin entravé toujours par l'Autre et par la suite, ils incarnaient le rôle du "désespéré". Nous fréquentons, donc, une coïncidence parfaite et une superposition révélatrice de leurs conditions qui les abandonnent à un triste sort.

Pour ce qui est des codes thymiques propres à cette phase, nous relevons des oscillations flagrantes entre Euphorie, Dysphorie. Mais, l'Euphorie l'a emportée une fois ils ont décidé de se libérer de toute relation avec l'humain et de se diriger vers le Seigneur.

Nous sommes à même de remarquer que le pivot passionnel

est dominé par une question subtile et épineuse de sophisme qu'est le suicide, visant à se débarrasser du matériel au profit du spirituel, une raison pour laquelle nous délimitons des scènes typiques et des codes figuratifs qui correspondent à une telle raison: "*partons ensemble (...), retournons à Dieu, qui nous avait exilés sur cette terre d'épreuves, dans cette Vallée de larmes, mais qui sans doute ne refusera pas de nous ouvrir son sein, quand, fatigués et meurtris, nous irons lui demander la clémence et sa pitié*"⁽⁵⁵⁾.

Pour ce, les trois facteurs de cette scène typique s'avèrent être réunis, à titre d'illustration, les deux partenaires souffrant d'un "*ne pas pouvoir être*" prédominant, la Spatialité représentant, par excellence, un endroit isolé, purifié de tout contact humain et enfin une Temporalité symbolique et exemplaire, le soir au clair de la lune.

Arrivant à ce stade, les deux partenaires revêtent ensemble le même rôle passionnel "*l'amoureux désespéré*" bien que chacun ait son histoire d'amour et sa déception qui lui est propre.

Pour ce qui est de la Spatialité, celle-ci symbolise, le retour aux origines de la douleur et aux mauvais souvenirs du premier âge. En raison de leur souffrance à l'île Bourbon, ils l'ont choisie comme un point de départ vers la candeur du Grand Seigneur. Ce faisant, la Spatialité est fondée sur Euphorie/ Dysphorie, donc, sur douleur/ joie: "*Si vous n'avez pas de prédilection pour un autre endroit de la Terre, accordez-moi la satisfaction d'accomplir notre double sacrifice aux lieux qui furent témoins des jeux de notre enfance et des douleurs de notre jeunesse.*"⁽⁵⁶⁾.

Nous déduisons, par la suite, que les

acteurs, la Spatialité et la Temporalité s'accrochent, d'emblée, pour mettre l'accent sur une scène typique de suicide qui va à l'encontre de la phase suivante à savoir l'émotion. Il est évident que le parti pris est à l'opposé de l'émotion. Ils figurent le dispositif modal commun qu'est "*le vouloir être et le savoir être*" qui les éloigne de toute agitation pour se présenter sous "le calme" plutôt le "tranquille". Le calme et la sérénité ont envahi leurs âmes et les ont rendus aptes à recevoir "*(.....) un charme mystérieux d'un parfum céleste*"⁽⁵⁷⁾.

Refusant de gagner la vie céleste sans l'informer de l'émoi ébranlant son âme, Ralph a fait un déplacement à rebours de l'effet de l'instant.

Suivant cette phase, nous avons d'un côté un actant que représente Ralph, l'adolescent et de l'autre côté un agent, Indiana, la petite enfant. Il incarnait le rôle du "*passionné*"

ayant comme modalité "**vouloir, ne pas pouvoir**". Il voulait lui déclarer son amour mais il reste incapable vu le respect de son enfance: "*Je m'habituai (.....) à penser que vous seriez ma femme, mon enfant (.....)*"⁽⁵⁸⁾. Toutes les scènes typiques étaient prépondérantes, la Temporalité, se concrétise dans l'adolescence de l'un et l'enfance de l'autre et enfin la Spatialité qui se considère comme un univers qui leur était propre, c'est toute l'hémisphère que personne ne partageait avec eux. Pour ce qui est de la fréquence et de l'aspect rythmique, nous déduisons une impatience de la voir grandir pour lui déclarer les sentiments d'où un tempo très intense: "*(...) de quoi pouvait-il exister ce cœur froissé, méconnu qui trouvait partout des besoins et nulle part un refuge*"⁽⁵⁹⁾. En avouant son secret, Ralph a souligné des scènes de jalousie l'unissant avec le mari d'un côté et avec l'amant de

l'autre côté d'où **le pivot passionnel** mis à l'évidence:

Une moralisation finale s'amorce dans le récit et met terme à une souffrance perpétuelle. Etant des partenaires, ils essayent de juger leur projet de suicide aux yeux de l'Autre, Raymon, qui, tout particulièrement, selon la perspective qu'ils adoptent, en sera touché. Ils incarnent le rôle de "**dévoué**", de "**fidèle**" en se partageant la même modalité: "**ne pas vouloir**, et **savoir**. Ils refusent de s'aimer sur la terre où la corruption règne. Ils sont conscients que le passage vers l'éternité leur procure toute sensation de calme et de paix: "*(...) et je pense que mon sort devrait lui faire envie s'il avait un cœur d'homme*"⁽⁶⁰⁾.

Ils n'avaient pas besoin d'être évalués par autrui, ils ont choisi volontairement le "**Sein de Dieu**"⁽⁶¹⁾ pour y trouver le bonheur perdu et tant recherché : "*Sois mon époux*

dans le ciel et sur la terre (.....)⁽⁶²⁾.

En guise de conclusion, nous dégageons les points fondamentaux. Nous commençons par un aperçu bref des rôles passionnels incarnés par les différents personnages du roman.

Nous déterminons que d'un côté Indiana et de l'autre côté Ralph ont subi les mêmes parcours affectifs de désespoir, de tristesse, d'amour et enfin de récompense ce qui implique, nécessairement, qu'ils représentent les personnages principaux dont le sort se dessine en parallèle. Il s'ensuit qu' à côté de ces deux personnages, il y en a d'autres dont la présence et l'affection se distinguent par l'ingratitude et la cruauté. Ces derniers ont creusé profondément le trajet emmenant Indiana et Ralph vers le bonheur retrouvé et vers l'épanouissement.

Il faut également souligner que le "*vouloir, ne pas pouvoir*" constitue le

rôle modal qui a marqué profondément les deux protagonistes. Il a un rôle dans la construction et dans la transformation de l'identité et de l'état affectif des actants sans pour autant oublier qu'un autre rôle modal inverse, le "*ne pas vouloir, pouvoir*" a croisé le premier pour mettre en relief la candeur d'un côté et la cruauté de l'autre, et pour trancher, également une démarcation nette entre "l'agent" qui accumule "*toutes les potentialités du faire*" et le "patient" qui "*recueille toutes les excitations du monde*"⁽⁶³⁾ et qui constitue par excellence le sujet d'état.

Nous sommes à même de déduire que dans les deux parcours affectifs qui s'entrecroisent, se nouent et se fusionnent dans le roman, *l'éveil affectif* ainsi que *l'émotion* occupent le devant de la scène. Ils se considèrent les phases fondamentales du parcours étant donné que les traits de caractère des deux protagonistes

s'y élaborent évidemment, une raison pour laquelle , nous ne pouvons parler des passions comme de modalité que si elles portent sur" *l'identité des actants*"⁽⁶⁴⁾ et durant ces deux phases, une transformation d'état a eu lieu, une transformation d'un état à un autre ce qui affirme qu'elles sont au cœur de la signification et qu'elles débouchent certes sur des aspects, des rythmes, des tempos, bref sur une modification flagrante au niveau de l'intensité et de l'extensité (l'étendue) ,entre autres, au niveau de la dialectique Intéroceptif/Extéroceptif affirmant que l'état affectif d'un individu repose sur l'émotion et que le corps est le siège de "*l'efficience persuasive*"⁽⁶⁵⁾ mettant ainsi en relation le plan de l'expression et le plan du contenu.

=====

En somme, il s'avère foncièrement que l'émotion, dans ce sens, est au cœur même du parcours affectif. Elle est le résultat auquel ont abouti les phases précédentes et le point de départ vers la moralisation , pour ce, l'émotion est le trait d'union entre l'individuel et le collectif , susceptible de donner lieu à des interprétations différentes , bref, l'émotion sera en quelque sorte la concrétisation de l'énergie qui s'exerce sur le corps, c'est pourquoi d'autres recherches peuvent se déployer partant de l'émotion pour aboutir à une sémiotique du corps. De même, l'analyse du" *Spleen*" nous a amenés à décrypter son ampleur dans le roman. Contrairement à ce que l'on pense, le spleen conçu, toujours comme un sentiment négatif, est le motif visant à pousser les protagonistes à goûter le plaisir céleste.

Notes

- 1 - J. Fontanille, *Sémiotique des Passions*, Paris, Seuil, 1991, p.53-54.
- 2 - J. Fontanille et el Zilberberg, *Tension et Signification*, Hayen, Mardaga, 1998, p.124.
- 3 - Hénault (A), *Le Pouvoir comme Passion*, Paris, PUF, 1994, p.211.
- 4 - J. Fontanille, *Sémiotique des Passions*, op.cit.p.21
- 5 - J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, PULIM, 1998, p.37.
- 6 - J. Fontanille, *la Sémiotique du discours* , Ibid, p.122.
- 7 - J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, Paris, PUF, 1999, p.64.
- 8 - Ibid.
- 9 - Hénault (A), *Questions de Sémiotique*, Paris, PUF, 2002, P606
- 10 - A. Hénault. Ibid, . p.610.
- 11 - Greimas (A.J), *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- 12 - G.Sand, *Indiana*, Paris, Gallimard, 1984, p.50.
- 13 - G.Sand, *Indiana*, p.57.
- 14 - Fontanille (J), *Sémiotique et Littérature*, op.cit, p.78-79.
- 15 - G. Sand, *Indiana*, p.81.
- 16 - Ibid, p.76.
- 17 - Bochenek Franczakouva (Regina), *Le Portrait ironique de Rayman*, in *Les Amis de G. Sand*, Nouvelle Série, no 25, 2003, p.39
- 18 - G.Sand, *Indiana*, op.cit,p.82
- 19 - Hénault (A), p.631.
- 20 - G.Sand, *Indiana*. p. 84.
- 21 - Ibid, p.87.
- 22 - J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, p.68.
- 23 - G.Sand, *Indiana*, p.87.
- 24 - G.Sand, *Indiana*, p.90.

- 25 - Ibid, p. 92. Littérature, p.81.
- 26 - J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, p.72. 42 - G.Sand, *Indiana*, p. 199.
- 27 - G.Sand, *Indiana*, p.91 43 - Ibid, p.217
- 28 - J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, p.80. 44 - Idem, p.220-221.
- 29 - G.Sand, *Indiana*, p. 96. 45 - G.Sand, *Indiana*, p.234
- 30 - Ibid, p. 117. 46 - Ibid, p.253.
- 31 - Idem. 47 - J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, p.81.
- 32 - Idem p.125. 48 - Ibid, p.75.
- 33 - Idem, p.126. 49 - G.Sand, *Indiana*, p.248.
- 34 - G.Sand, *Indiana*, p. 126. 50 - Ibid, p. 256.
- 35 - G.Sand, *Indiana*, p.156. 51 - G.Sand, *Indiana*, p.58.
- 36 - J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, p.80. 52 - Ibid, p. 316.
- 37 - G.Sand, *Indiana*, p.179. 53 - G.Sand, *Indiana*, p. 301.
- 38 - G.Sand, *Indiana*, p. 191. 54 - G.Sand, *Indiana*, p.306-307.
- 39 - Ibid, p.193 55 - Ibid, p. 308.
- 40 - Idem, p.194. 56 - G.Sand, *Indiana*, p.309.
- 41 - J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, p.81. 57 - Ibid, p.316.
- 58 - Idem, p.317
- 59 - G.Sand, *Indiana*, p. 328

- 60 - Ibid, p. 328. :Sémiotique et littérature, Paris. PUF, 1999..
- 61 - Idem, p.330.
- 62 - Greimas, op.cit,p.97 - Greimas (A.J), Du sens II, Paris , Seuil , 1983.
- 63 -J. Fontanille, "Emotions et Sémiose" in Sémiotica ,163-1/4, (2007), p.3 - Henault (Anne), Questions de Sémiotique, Paris , PUF, 2002.
- 64 - Ibid,p.7 - Pommier (Chantal), G. Sand et Colette, Royer, Saga, 2004.
- =====

Bibliographie:

I) le corpus:

Sand (George), *Indiana*, Paris, Gallimard, 1984).

II) Ouvrages théoriques:

- Barry (Joseph), *Le Scandale de la liberté*, Paris, Seuil,1982.
- Bordos (Eric), *Indiana de G.Sand* , Paris, Gallimard, 2004.
- Fontanille (Jacques), *La Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991.
- *Sémiotique du discours* , Paris, PULIM, 1998

- Zilberberg (Claude), Fontanille, (Jacques), *Tensions et Signification*. Mardaga, 1998.

III) Articles:

- Baroni (Raphaël), "Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité in *Cahiers de narratologie* (14), 2008.
- Bertrand (Denis), "l'émotion éthique. Axiologies et instances de discours" in *Protée* ,vol. 36. N. 2, automne 2008, p.39-49.
- Bochenek–Franczakouva(Regina),

- "le Portrait ironique de Raimon dans Indiana" in les Amis de George Sand, Nouvelle Série , N.25, 2003, p.34-54.
- Chamberland (Roger), "Tu m'aimes-tu": le Récit en creux d'une passion" in Etudes littéraires, vol. 27, n(3), 1995, p.41-50.
 - Cliche (Densise), "Schémas et programmes narratifs" de Greimas à Fontanille" in Protée, vol. 34, N.1, 2006, p.77-88.
 - Fontanille (Jacques) et Fisette (Jean), "le Sensible et les modalités de la sémiosis: pour un métissage théorique" in Tangence, N.64, 2000, p. 78-139.
 - Fontanille (Jacques) et Maria Tore (Gian), "De la modalisation à l'esthésie" in Portée, vol. 34, N.1, 2006, p.23-32.
 - Fontanille (Jacques), " Ethos ,pathos et persuasion: le corps dans l'argumentation. Le cas du témoignage "in Sémiotica 163-1/4 (2007), p.85-109.
 - —————, "pratique et éthique: la théorie du lien " in protée, vol. 36, N.2, 2008, p.11-26.
 - —————, "Sémiotique et éthique" in Nouveaux Actes Sémiotiques (En ligne), le 9 Octobre, 2007.
 - Hébert (Louis), "le Schéma tensif, synthèse et propositions" in Tangence, N. 79, automne 2005, p.111-139.
 - Meksem (Malika), "la Pitié et ses formes dans la Modification de Michel Butor: Sémiotique des Passions" in Nouveaux Actes Sémiotiques, publié en ligne le 31 janvier 2011.
 - Wiktorouwicz (Cécilia) "Aigirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, Sémiotiques des Passions , des états de

choses aux états d'âmes " in
Etudes littéraires, vol. 25, N.3,
1993, p.153-161.

- : "Du Sens, prolongements théoriques
autour de la perception et de la
modalisation in Protée, vo. 34, N.1,
2006 , p.33-45.

- Zilberberg, (Claude), "Précis de
grammaire tensive" in Tangence,
N. 70, 2002, p.11-143.
