

Avant-Propos

L'analyse des passions, dans le domaine des recherches sémiotiques, a commencé comme une analyse modale perfectionnée : d'un côté, il fallait passer des « modalités du faire » aux « modalités de l'âme » (Greimas Du Sens II 83), et, de l'autre, il fallait passer des positions modales mono-thématiques à des « dispositifs » (Greimas et Fontanille 91) et à des « concaténations » (Parret 88), c'est-à-dire à des agencements syntaxiques de plusieurs modalités. En somme, on ne pouvait parler des passions en termes de modalités que si elles portaient sur l' « identité » des actants sujets (notamment le sujet d'état) et si cette identité était conçue comme un syntagme modal profond.

En outre, dans cette perspective définie dès le début comme syntagmatique, les analyses passionnelles les plus heuristiques ont consisté concrètement dans la définition de séquences types, les « séquences canoniques » des parcours passionnels. Autrement dit, la sémiotique des passions parvenait alors à peine à « rattraper », en capacité descriptive, la traditionnelle sémiotique narrative. Mais c'est pourtant à l'occasion de ces descriptions syntagmatiques que l'avancée la plus spectaculaire a pu se faire. En effet, c'est en essayant de comprendre comment les séquences canoniques fonctionnaient, sur quel principe et avec quel « ressort » sémiotique elles se déroulaient, que la prééminence des fluctuations d'intensité et d'extensité est apparue. Quel que soit le nom que l'on donne à ces fluctuations, structures tensives (Fontanille et Zilberberg 98), modulations de l'éprouvé (Hénault ??), contagion sensible (Landowski), saisie impressive (Geninasca ???), elles reposent toujours peu ou prou sur des variations intensives et extensives.

L'intérêt pour ce type de phénomènes sémantiques, né de l'observation des règles d'enchaînement et de développement des séquences passionnelles, a conduit à un nouveau déplacement des recherches. En effet, ces variations et modulations n'avaient d'autre statut possible que d'être des propriétés d'un plan de l'expression, dont le plan du contenu devait être passionnel ; en tant que plan de l'expression, il apparaissait très proche de ce que, dans l'analyse de l'image, on appelait déjà la « dimension plastique », c'est-à-dire, de facto, des propriétés infra-figuratives ou infra-iconiques, directement issues des qualités sensibles des phénomènes. En somme, il a fallu prendre en considération les données sensibles et même sensorielles des parcours passionnels.

L'histoire ne s'arrête pas là, et une nouvelle vague de recherches peut alors se déployer. D'un côté, cet intérêt pour le sensible, s'il ne se fige pas en nostalgie théorique pour la phénoménologie, débouche nécessairement sur une sémiotique du corps, qui en déploie les figures, les rôles, génératifs et syntagmatiques, et qui réexamine l'ensemble des effets théoriques d'une « incarnation » des structures sémiotiques. De l'autre, si l'on peut considérer les actants collectifs comme des « corps » sociaux, alors le même type de phénomènes y prend une coloration toute particulière, puisque la circulation des affects et la solidarité des tensions passionnelles apparaissent alors, du point de vue de chaque acteur individuel, ou d'une série d'acteurs individuels, comme un effet de « contagion » : ainsi peut se développer une théorie des passions collectives, passions qui sont en général « sans nom » (Landowski 2003), mais parfaitement efficaces.

Dans ce panorama, la place de l'émotion est encore incertaine. Elle fut quelques années une simple étape de la séquence passionnelle canonique, celle où l'actant exprime pour lui-même et pour autrui les effets somatiques de la transformation passionnelle ; mais cette position ne correspond qu'à une des formes de l'émotion, et en outre, n'exprime que son aspect fonctionnel et adaptatif, et certainement pas ses propriétés spécifiquement sensibles. Elle fut aussi le nom, parfois, des moments critiques (au sens de « moments de crise ») des fluctuations tensives : une brusque variation d'intensité ou d'extensité correspond en effet à une émotion, mais, plus précisément, à une transformations émotionnelles, puisqu'on doit

aussi prendre en compte l'existence d'états émotionnels non critiques, sans fluctuations brutales. Elle fut enfin directement sollicitée pour rendre raison des transformations des figures du corps, et notamment, dans la perspective d'une sémiotique des « enveloppes corporelles », des pressions, inscriptions et modifications structurelles qui s'exercent sur ces enveloppes.

Cette instabilité du statut de l'émotion, dans l'ensemble de ce parcours de recherches, sur une trentaine d'années, ne laisse pas d'étonner. On a pu ainsi décrire des passions, construire des syntaxes affectives, déployer des analyses du sensible, sans pouvoir s'accorder sur le statut de l'émotion. Mais il est pourtant clair aujourd'hui que l'émotion ne pouvait pas recevoir d'affectation stable dans un champ théorique et épistémologique qui n'avait jamais donné de statut explicite au corps, pas plus qu'à l'énergie et aux dynamiques.

Certes, la sémiotique narrative s'est toujours intéressée au changement et au devenir ; mais cet intérêt ne dépassait pas la question des transitions de formes : la transformation n'était rien de plus que le passage d'une forme à une autre, d'un état structurel à un autre. En revanche, quand on s'intéresse à la dynamique elle-même, c'est-à-dire, en somme à la transformation conçue non comme un passage entre deux états, mais à la transformation conçue comme événement sensible, alors l'émotion est au cœur de l'appréhension de la signification. On pourrait même dire que l'émotion est le premier vecteur de l'intentionnalité, du côté du plan de l'expression : il y a quelque chose qui me touche, m'émeut, me meut, et par conséquent je commence à en explorer les formes signifiantes. Mais, bien entendu, je ne peux être ainsi touché que parce que je ne suis pas un simple computer cognitif, que parce que je suis un corps qui ressent, qui se meut et s'émeut, qui éprouve et qui pense.

L'émotion serait en quelque sorte la manifestation figurative (des énergies qui s'exercent sur un corps en modifiant les formes, les textures, les rythmes et les surfaces) du travail profond de l'énonciation, de la sémiologie et de l'intentionnalité.