

*Égarements*

Collection Cultures numériques  
dirigée par Milad Doueïhi

[www.editions-hermann.fr](http://www.editions-hermann.fr)

Illustration de couverture : 123RF/Seamartini

ISBN : 978 2 7056 8804 2

© 2014, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

MARCELLO VITALI-ROSATI

# Égarements

*Amour, mort et identités numériques*



**hermann**

*Depuis 1876*



*À H., sans qui je n'aurais pas de voix.*



# I

## C'est quoi, moi ?

Je te demande de me faire confiance. Puisque je ne sais pas où je vais, je ne peux pas te faire violence. Puisque je n'ai pas de carte ni de plan à te proposer, je ne peux pas te forcer à aller où tu ne veux pas.

Dans ce livre, je me propose de m'égarer avec toi et te demande de me suivre. Je n'ai pas un parcours prédéfini et sûr, mais je suis convaincu que la philosophie doit être un geste, qu'un geste est un voyage et qu'un voyage ne réussit que s'il implique un égarement.

### I. LE VOYAGE

Qui suis-je ? La banalité de cette question nous la rend insupportable. Elle est usée, fautive ou du moins caricaturale. Et pourtant, peut-être formulée autrement, elle me hante, et probablement nous hante tous. Voilà pourquoi elle est banale : j'ai l'impression qu'elle est la question de tout le monde et pourtant elle est la mienne.

Formulée autrement, disais-je. Puisque déjà l'emploi de la première personne a l'air mystérieux, présuppose une différence, avec toutes les choses, qui n'est pas acquise. La question pourrait donc, dans un premier temps, se poser, plus simplement, comme : « c'est quoi, moi ? »

Mais d'où vient cette question ? On ne peut pas dire qu'elle soit originaire, qu'elle se pose dès le début : elle a besoin de temps

pour se former, d'un parcours, d'un voyage. Un voyage fait par un quelqu'un qui n'est pas encore quelqu'un, et qui arrive à la fin à s'égarer complètement : voilà l'histoire que je vais raconter ici. Une histoire imaginaire, presque littéraire, pourrait-on dire. Je ne vais pas raconter l'histoire de la pensée du sujet, je veux oublier les références pour permettre au lecteur de me suivre complètement dans ce voyage, pour que l'on s'égare ensemble à la recherche de l'identité.

Commençons à imaginer ce que pourrait être le voyage qui m'amène à cette question : « c'est quoi, moi ? » Au début, il y a quelque chose tout autour. Tout autour d'un point transparent que je ne remarque même pas. Il y a des formes, des couleurs, des lumières. Si ce tableau m'intéresse et que j'y prête plus d'attention, je commence à distinguer des choses, c'est-à-dire que j'ai l'impression que quelque chose reste, dans le temps, la même chose.

Le temps passe, ce qui est autour bouge, change même, et pourtant je suis convaincu que chaque chose, même dans le changement, reste la même chose : je peux la suivre.

Captivé par la scène, je suis d'autant plus attiré par ce qui bouge et surtout par ce qui bouge le plus : les êtres vivants. Je les regarde, les suis, en étudie l'activité. Un d'entre eux, finalement, me regarde.

Et voilà la catastrophe : ce point transparent, invisible, inexistant, apparaît. Le point d'où je regardais se manifeste en tant qu'*un* point particulier de l'espace.

Jusqu'à présent, je n'avais pas l'impression d'avoir un point de vue, je n'avais pas l'impression d'être quelqu'un qui regarde ; il n'y avait que quelque chose, il y avait le monde. Dès qu'un autre être vivant me regarde, je comprends que je fais partie de ce monde et que ce que je vois est le monde *pour moi*.

Je suis alors obligé de mettre un « je » devant tout ce qui existe. Il n'y avait pas, tout simplement, des choses : *je* voyais



des choses. Je commence alors à m'inquiéter : si l'autre me regarde, que voit-il? Si moi je le vois, me voit-il de la même manière?

Qu'est-ce que ce « je »? C'est quoi, moi?

## II. DES CORPS, DES PLACES OU MIEUX : LE PREMIER VOYAGE

La découverte du moi, ou plutôt, pour l'instant, de la question sur le moi, est avant tout une découverte spatiale. L'autre qui est là occupe une place, sa place. Son regard me fait comprendre subitement que moi aussi je partage le même espace, occupant *une autre place*.

La raison pour laquelle la question « c'est quoi, moi? » se pose donne, donc, déjà une première réponse à cette même question. Ce moi est quelque chose qui occupe une place, qui remplit une portion d'espace. Ce quelque chose on l'appellera un corps. Sans avoir pour le moment une définition précise de corps, on peut en poser une première base : un corps est quelque chose qui remplit une portion de l'espace. Quand je vois un être vivant qui me regarde, je me rends compte abruptement que moi aussi je le regarde. Et je comprends que je peux le regarder parce qu'il occupe une position dans l'espace ; j'en déduis que moi aussi j'occupe une position dans l'espace. Ce fait est ce qui me permet donc de voir et d'être vu : à savoir, d'avoir une relation avec le monde. Je suis donc tout d'abord un corps qui entretient, grâce au fait d'être situé, une relation avec ce qui l'entoure.

À partir de là, je peux développer ma réponse à la question « c'est quoi, moi? ». Je suis un corps, un corps qui voit. Je comprends que ce que je vois dépend, d'une certaine manière, de moi. Avant de me poser la question du moi, il y avait tout simplement des choses qui étaient là. Maintenant, j'ai découvert

qu'il n'y a pas des choses : il y a moi qui vois des choses, et donc ces dernières viennent après moi. Je me rends finalement compte du fait qu'il y a un monde intérieur à mon corps : je découvre que ce corps, pour avoir une relation avec le monde, a besoin d'avoir ce monde à l'intérieur.

Oui, parce que les choses qui sont là, devant moi, je les sens maintenant trop liées à ce point d'espace occupé par mon corps. C'est le corps qui les voit, justement. Le corps perçoit.

Essayons de résumer : une fois que j'ai découvert qu'il y a un point de vue d'où je regarde le monde, je découvre que ce point de vue est une place de l'espace remplie par un corps. Le corps est donc avant tout situé. Je constate aussitôt que cette situation, je ne l'ai pas décidée : ce corps que je suis est tout simplement là. Et le fait d'être, malgré moi, situé implique que j'instaure une certaine relation avec le monde : je suis affecté par ce qui m'entoure, le corps installe une relation avec le monde qui est autour. Passivement, le corps est marqué par le monde qui l'entoure mais, en même temps, ce monde vient toujours après un « je perçois » sans lequel il ne pourrait rien y avoir *autour* de moi.

En d'autres mots : le corps est passivement situé et est passivement atteint par les choses autour de lui mais, en même temps, il incarne ces choses activement, les exprime dans le fait d'être un corps.

Le corps a donc un rôle de lien : il met en relation le monde qui l'entoure avec la position où il est situé. Voilà ce que j'ai découvert : il y a un monde, une position d'où se mettre en relation avec ce monde et quelque chose, un corps, qui fait le lien entre cette position et ce monde.

Je suis rassuré : la réponse à la question « c'est quoi, moi ? » semble avoir été facile : je suis une relation entre le monde et une position dans l'espace.

Mais cette tranquillité est vite effacée par une constatation inévitable : celui qui m'a regardé tout à l'heure, celui

qui a déclenché en moi la conscience d'être un moi, lui aussi me voit, lui aussi voit donc un monde, lui aussi occupe une position, est un corps situé. Et donc, il y a deux relations avec le monde et finalement deux mondes : le monde que je vois et le monde que l'autre voit.

Voit-il le même monde que moi? La curiosité pour cette question me pousse à aller voir : je me meus. Et voilà qu'une deuxième catastrophe se produit : en bougeant, j'ai perdu ma position de départ, le monde maintenant est un autre puisque le point de vue change. Je suis la relation entre une place, une situation et un monde, mais cette place n'est plus la même, donc je ne suis plus le même. Quelle est la relation entre ce que j'étais avant et ce que je suis maintenant?

Je mets entre parenthèses cette question et continue dans mon premier but : celui de vérifier ce qu'est le monde de l'autre. Je me rapproche de lui et m'aperçois que je ne peux pas occuper sa place : les corps ont une position qu'ils ne peuvent pas partager, il y a une sorte de *diasomie*, une rupture, une discontinuité dans les positions des corps qui fait que deux corps ne peuvent pas être situés à la même place.

Je comprends donc qu'il y a au moins deux mondes différents, le mien et celui de l'autre. Le fait de ne pas pouvoir prendre le point de vue de l'autre me pose un problème très angoissant : c'est comme si ma place était délégitimée. En effet, j'ai découvert l'existence de cette place que j'occupe, et donc de ce moi que je semble être, uniquement parce qu'un autre me regardait. Pour répondre à la question « c'est quoi, moi? », je n'ai qu'une possibilité : prendre la place de l'autre ; je viens de m'apercevoir que cela est impossible.

Récapitulons : je ne suis plus là où j'étais avant, j'ai changé, et il est impossible d'avoir un regard objectif sur le rapport entre ce que j'étais et ce que je suis parce que, pour le faire, il faudrait prendre la place d'un autre.

La question du début devient ainsi une question d'identité : est-ce que ce que je suis maintenant est identique à ce que j'étais auparavant ? Je constate qu'il y a quelque chose qui me relie à ce que j'étais. Une sorte de mémoire me le suggère. Et pourtant, je suis obligé d'admettre une forte discontinuité : je ne peux pas revenir en arrière, je ne serai jamais plus ce que j'étais.

Une fois que la question identitaire est posée, elle devient persistante et troublante : je continue à constater mes changements. Il y en a tellement et ils sont si radicaux que je ne peux plus parler de *mes* changements : il y a une série de moi, l'un après l'autre, fragmentés, et il est impossible de les relier. Je suis fragmenté dans le temps et aussi dans l'espace : il y a plusieurs moi l'un après l'autre et aussi, dans le même instant, il y a plusieurs moi dans des positions différentes.

Et pourtant, je suis saisi par une forte envie d'unicité : je sens que je suis unique, ou peut-être que je le désire seulement.

Cette condition est troublante : c'est ce que j'appelle « l'angoisse de l'individuation ».

### III. LA MÉTAPHORE DU THÉÂTRE

Le rideau se lève et voilà le monde de la scène. Des personnages, une histoire, un décor, des mouvements, des répliques, un temps, un récit : un monde. Les personnages bougent, agissent, interagissent, parlent. Il n'y a rien d'autre que la scène, un monde en deux dimensions. Voilà une première expérience du théâtre. Par une sorte de miracle de la disposition des places, comme le remarque le protagoniste de la *Recherche* de Proust, chaque spectateur est convaincu d'avoir la meilleure place, ce qui revient à dire que le spectateur est au départ convaincu de ne pas avoir une place : il n'y a pas de regard, il n'y a que la scène. Il semblerait que le dispositif du théâtre ne marche que si le spectateur oublie d'en être un :

il fait abstraction de sa position, de sa place, de son regard et se convainc de ne pas être là ; justement parce que, dans la fiction théâtrale, il n'est pas là.

C'est une métaphore parfaite pour illustrer la situation où je me trouvais auparavant, quand il n'y avait pas encore la question sur moi, il n'y avait que des choses.

Pris par ce qui se passe sur scène, je me suis oublié, je ne suis nulle part, la question sur moi ne se pose même pas. Les personnages agissent, bougent : je les suis, je les reconnais, même s'ils changent. Et voilà qu'une catastrophe semblable à celle du regard de l'autre se produit : un personnage s'adresse à moi, révélant le dispositif du théâtre. Je réalise aussitôt que je suis là, qu'il n'y a pas que les deux dimensions de la scène, mais qu'il y en a une troisième dans laquelle je me retrouve. Je suis là, j'occupe une place et c'est justement grâce au fait que je suis là que le spectacle peut avoir lieu. L'adresse de l'acteur me fait comprendre qu'il n'y a pas de théâtre sans public. C'est donc moi qui regarde la scène. La scène est là parce que je la vois. Et la question sur le moi se pose : c'est quoi, moi ?

Je me rends immédiatement compte d'une première chose : je suis une place dans ce théâtre, je suis le fauteuil numéro x. En effet l'adresse de l'acteur m'a fait comprendre abruptement une seconde chose : si le monde n'est pas en deux dimensions, s'il y en a une troisième, si c'est moi qui regarde, alors je peux regarder ailleurs que sur scène. Je tourne la tête et découvre, avec horreur, les autres spectateurs. Avec horreur, oui, parce que, en un instant, ma place n'est plus privilégiée, je suis un parmi plusieurs spectateurs ; quel est donc mon rôle ? Quelle est ma particularité ? Quelle est ma place ?

Je ne sais pas qui je suis et, en plus, je sens que je suis comme tous les autres, voilà l'angoisse de l'individuation.

## IV. LE MONDE

Aidés par cette métaphore du théâtre, essayons désormais de parcourir à nouveau le voyage de découverte de la question sur moi, étape par étape, afin de mieux comprendre chacun de ses lieux.

Au début, disais-je, il y a quelque chose tout autour. Voilà la première hypothèse sur le monde. Pour être plus précis, il faudrait se limiter à dire : « il y a. » Parce que tout autre mot ne serait pas justifiable : parler de « quelque chose » présuppose d'avoir déjà identifié des choses, d'être capable de faire la différence, d'avoir donc déjà structuré ce qu'il y a. Et, comme je l'ai souligné, dire qu'il y a quelque chose « tout autour » présuppose que l'on se soit déjà rendu compte de moi, du point qui sert de repère à ce « tout autour ». Mais ce n'est pas le cas. Il n'y a pas encore de moi, ni de question sur le moi ; il n'y a pas un point autour duquel *il y a* des choses, il n'y a pas *des choses*. Tout simplement, il y a.

On se rend vite compte de l'insoutenabilité de cette condition : nous sommes privés de notre langage, nous ne pouvons pas rester dans ces limbes. L'idée d'un « il y a » tout seul nous répugne. Très rapidement, nous précisons : il y a des choses. Il y a une table, une chaise, un ordinateur, mais il y a aussi un bruit, une odeur de cuisine, une chaleur ou une fraîcheur, du vent ou pas, de la lumière. Voilà le monde. Faisons tout de même une remarque. Pour sortir de l'écueil de l'« il y a » brut, il a fallu une opération qui sera donc une caractéristique fondamentale de ce que j'appelle « monde » : une opération de repliement. Je m'explique.

L'« il y a » est un état d'indifférenciation, comme un grand magma. Pour que les choses apparaissent, on a besoin d'une sorte de miroir dans lequel ce magma se reflète renvoyant une image structurée, différenciée. C'est là que les mots et les identités

peuvent apparaître. Pour qu'il y ait une table, il faut qu'il y ait un dispositif qui extrapole cette table du magma de l'« il y a ». C'est comme si on avait besoin d'un plan différent de celui de l'« il y a », pour disposer les choses, les distinguer, les nommer. C'est grâce à ce plan où l'« il y a » se miroite que le monde se fait.

On comprend facilement que cet « il y a » brut n'est qu'une abstraction, une hypothèse imaginaire qui peut servir pour expliquer le fait que finalement *il y a* des choses. L'« il y a » brut n'existe pas. *Il y a* des choses et le monde est donc le fruit d'une opération de repliement, ou mieux de réflexion : ce qu'il y a, ce sont des plans où se distinguent les choses.

## V. LA SITUATION

Il y a donc des choses. Mais même cette affirmation semble abstraite : il manque un élément dont on ressent puissamment l'absence. *Où* y a-t-il des choses? Paradoxalement, le fait qu'il y ait des choses ne nous dit rien à propos de l'espace que ces choses occupent. Dans le fait qu'il y a des choses, il n'y a pas un espace : le monde n'est pas un espace structuré. Pour pouvoir disposer ces choses dans un espace, il faut ajouter l'élément manquant à l'affirmation « il y a des choses » : *autour de moi*.

Le moi se présente donc d'abord comme une situation, une position. Le fait d'avoir un ici, déterminé par la place que j'occupe, permet de remettre toutes les choses qui sont là dans un espace. L'espace prend une forme à partir de ma situation.

Mais qu'est-ce que cette situation? Elle est d'abord un point de vue. Point de vue dans le sens de la métaphore théâtrale que je viens d'illustrer : la position depuis laquelle je vois la scène ; la position, donc, qui permet à la scène d'apparaître. Mais, même si l'on veut se limiter à cette métaphore, on s'aperçoit tout de suite qu'il ne s'agit pas seulement de vue. Je ne me limite pas à voir, j'entends, aussi. La vue est un sens directionnel, à savoir

elle est orientée en une seule direction ; je vois ce qui est *devant* moi. Mais j'entends aussi ce qui est à côté de moi, ce qui est derrière moi. J'entends, je sens, je perçois. La situation structure donc un espace *autour* de moi, ce qui signifie que moi aussi je suis impliqué dans ce même espace.

La situation est donc une perception du monde. Cela implique une ambivalence de la position que j'occupe : d'une part, elle est le signe d'une passivité et, de l'autre, d'une activité. J'essaie de montrer comment. La toute première expérience que je fais de la situation me renvoie une forte sensation de passivité. Je découvre malgré moi que j'occupe, encore malgré moi, une place. Je suis là, et j'ai l'impression que quelqu'un d'autre m'y a mis. Et, en effet, cette position m'apparaît justement parce que les choses viennent vers moi : je suis affecté par les choses parce que je me trouve dans un endroit déterminé. En quelque sorte, je subis l'existence des choses qui se font percevoir. Je ne peux pas ne pas les percevoir. Je me rends compte qu'elles ne se limitent pas à être là, mais elles m'obligent aussi à les percevoir : je les vois, je les entends, je les sens. En première analyse, ma situation est le signe du fait que je suis déterminé par quelque chose d'autre. Je suis hétéronome : c'est parce qu'il y a des choses que je peux avoir conscience d'occuper une position depuis laquelle je vois, justement, qu'il y a des choses.

Mais, dans un second temps, je réalise que les choses ne pourraient être là si elles n'étaient pas *autour de moi*. Je l'ai déjà dit : l'affirmation « il y a des choses » est abstraite si l'on n'y ajoute pas « autour de moi ». Cela signifie que je suis en quelque sorte responsable des choses qui sont là, que je suis la condition de leur existence. La situation n'est pas exclusivement passive : elle est active en raison du fait qu'elle fait apparaître le monde, on pourrait dire qu'elle l'exprime. Sans une situation et une perception l' « il y a » resterait brut et donc abstrait :



pour revenir à notre métaphore, il n'y a pas de théâtre sans public. La scène se construit autour d'une adresse : l'adresse de l'acteur au public qui révèle la troisième dimension du dispositif théâtre. Il y a des choses s'il y a une situation qui permet d'avoir un point d'où parler, un point d'où affirmer qu'il y a des choses : une position dans l'espace qui permet de structurer cet espace – autour de, justement – et, finalement, d'exprimer le monde comme ce qu'il y a autour.

Les choses, seules, ont la consistance d'un discours, ou mieux, d'une pensée. La situation, elle, a la matérialité de l'écriture. La situation est un mélange inextricable de passivité et d'activité.

## VI. LA FONCTION-CORPS

Il nous reste à établir ce que c'est que moi. Je me suis aperçu du fait qu'il est caractérisé en premier lieu par le fait d'être situé. Je suis donc tenté de dire que moi c'est cette situation même. Le spectateur au théâtre a envie de se penser tout simplement comme la place où il se trouve. Dans ce sens, moi, je ne serais qu'un point de vue, une situation.

Mais cette idée se révèle immédiatement fautive pour au moins deux raisons. En premier lieu, je suis obligé de constater que je peux très bien imaginer la place que j'occupe comme étant vide. Sans moi, la situation reste là. En second lieu, je peux changer de position, abandonner ma situation. Je ne peux donc pas m'identifier à la place que j'occupe, mais je suis quelque chose qui occupe une place : un corps.

Pour donner une définition plus précise du corps, il faut essayer de comprendre ce que cela veut dire que d'occuper une place. On a découvert l'existence de la situation grâce à la relation que cette situation a avec le monde. Le fait d'être situé est ce qui me permet d'instaurer une relation avec le monde. Et voilà donc qu'occuper une place signifie produire une relation

entre ces deux pôles : le monde et la situation. Le corps est donc un producteur de relations.

En ce sens, le corps ressemble en tout à une fonction mathématique. Une fonction est une opération qui associe à chaque élément d'un ensemble appelé domaine, un seul élément d'un autre ensemble appelé co-domaine. Donnons quelques exemples. L'opération  $X2$  est une fonction. Elle associe à chaque élément de l'ensemble des nombres naturels un élément du même ensemble. On peut écrire cette fonction de la manière suivante :  $2x = y$ . Pour chaque  $x$ , la fonction  $X2$  me donne un, et un seul, résultat. Je prends un nombre quelconque, par exemple 3, et la fonction l'associe à un autre nombre, dans ce cas 6. La fonction  $X2$  est donc une opération qui produit des relations. Dans l'exemple que l'on vient de citer, le domaine et le co-domaine sont composés par les mêmes éléments (les nombres naturels), mais on peut imaginer des fonctions qui construisent des relations entre ensembles différents. Par exemple, une fonction de vérité est une opération qui associe à un ensemble de propositions (admettons, pour faire simple, qu'elles soient des propositions mathématiques) une valeur de vérité : par exemple V (vrai) ou F (faux). Le domaine sera composé par une série d'éléments du type :  $3 + 2 = 5$  ou  $7 - 4 = 3$  ou encore  $2 + 2 = 3$ . Notre fonction associera aux premiers deux éléments la valeur V (les propositions sont vraies) et au troisième la valeur F (faux).

Les fonctions mathématiques ont une caractéristique fondamentale : elles peuvent associer à plusieurs valeurs du domaine la même valeur du co-domaine mais pas l'envers. On le comprend facilement avec les exemples : plusieurs propositions peuvent avoir la valeur V (puisqu'elles sont toutes vraies), mais une même proposition ne peut pas avoir en même temps les valeurs V et F.

On peut ainsi comprendre ce qu'est le corps : le corps est une opération qui associe à chaque élément d'un domaine – le monde – un seul élément du co-domaine – la situation.

Reprenons la métaphore du théâtre. Le spectateur est ce qui permet l'apparition de la scène. Il y a, en effet, une scène qui bouge, mais cette scène n'est pas une scène de théâtre si elle n'est pas vue, c'est-à-dire, mise en relation avec une position de laquelle on la regarde. Le spectateur opère ce lien : la scène évolue et le spectateur la met en relation à la position de laquelle il la regarde. Sans ce lien, le théâtre n'aurait pas de sens : si, par exemple, les spectateurs étaient derrière la scène, la pièce deviendrait toute autre chose, ou mieux, elle cesserait d'être une pièce. Évidemment, la scène peut varier et le spectateur, dans le cas du théâtre, la met toujours en relation à la même position : comme une fonction qui n'a qu'une valeur dans son co-domaine. On peut imaginer que le spectateur change de place et qu'il associe donc une nouvelle valeur à un moment de la scène. Mais le spectateur ne peut jamais occuper deux positions au même moment : la fonction associe à chaque élément du domaine un et un seul élément du co-domaine.

Sortons maintenant de la métaphore : le monde est un ensemble de choses, ou mieux, comme on l'a vu, un ensemble de plans où se distinguent les choses. Il est en perpétuel changement, les choses évoluent, bougent, changent. Mais on se rend vite compte que, ne serait-ce que pour pouvoir dire qu'il y a des choses, il faut associer ce spectacle qui est devant nous, cet « il y a » brut, à une position d'où ce monde se structure. Sans cette situation, l'« il y a » est abstrait. Voilà que le corps effectue ce lien : il met en relation le monde avec une situation. Il faut comprendre cette structure exactement comme une opération. Comme la fonction  $X^2$  prend en compte des chiffres et donne comme résultats d'autres chiffres, le corps prend le monde et donne comme résultat une situation. Le « résultat » de ce monde particulier sera donc une position depuis laquelle on peut percevoir ce monde et lui donner une structure. Le corps prend l'« il y a » et donne comme résultat

un « il y a des choses autour de moi », « il y a des choses que je perçois et que, donc, j'exprime ».

Il faut penser la situation comme une sorte d'attitude : l'attitude que le corps prend en réponse à un monde déterminé. Grâce à cette opération, l'« il y a » indifférencié acquiert un sens : l'espace acquiert des caractéristiques définies : proche, loin, devant, derrière, les objets prennent une valeur. Je suis le corps qui fait que cette forme allongée bleue devant moi, devient une chaussure que je peux mettre. La situation que je mets en relation avec cette forme est l'attitude d'un corps qui va mettre des chaussures.

J'insiste sur le fait que la fonction-corps met en relation chaque valeur de son domaine avec un et un seul élément de son co-domaine : le monde est en perpétuel changement et pour chaque monde déterminé – à un instant précis – le corps met ce monde en relation avec une seule situation. Le corps ne peut pas être en plusieurs lieux en même temps, tandis que l'on peut imaginer qu'à plusieurs éléments du domaine-monde le corps associe la même situation.

## VII. LA DIACHRONIE

J'ai parlé de plusieurs mondes. Ce sont les différents éléments du domaine de la fonction-corps. Or comment comprendre cette multiplicité ? Intuitivement, l'on comprend que le monde change : on ne peut pas le penser sans mouvement. Ce changement continu implique que l'on n'ait qu'une seule manière d'identifier un monde en tant qu'unité : faire abstraction du mouvement. Voilà ce que l'on entend par identité synchronique : des choses sont les mêmes choses si l'on fait abstraction du fait qu'elles sont toujours en train de changer. Une chaise est une chaise si l'on met entre parenthèses le fait qu'elle se trouve toujours dans une dynamique de changement et de transformation.

Dès que l'on prend en considération le mouvement, cette identification vacille et il y a une crise de l'identité : quel est le rapport entre la chaise de toute à l'heure et la chaise de maintenant ? Et que va devenir dans un moment la chaise que je perçois maintenant ? Cette difficulté de relier les choses dans leur mouvement fait comprendre une structure particulière du temps : la « diachronie ».

Si la synchronie est l'abstraction qui consiste à mettre entre parenthèses le mouvement, la diachronie est la prise en compte de la réalité du mouvement. Elle est donc la rupture qui sépare une chose de ce qu'elle va devenir et de ce qu'elle a été ; mais elle est aussi ce qui relie le passé au présent et au futur. La diachronie est la notion qui seule nous permet de comprendre le monde dans sa réalité. Mais, en même temps, elle rend impossible l'identification puisqu'elle met le doigt sur la rupture qui sépare le monde de lui-même au fur et à mesure qu'il change.

Il y a donc plusieurs mondes, ou mieux, il ne peut jamais y avoir un monde puisque la multiplicité du mouvement est la seule réalité. L'unité de l'immobilité est une abstraction, l'invention d'une synchronie dans un dispositif diachronique.

## VIII. LA DIATOPIE

On comprend immédiatement qu'une structure analogue à la diachronie caractérise la situation. La diachronie est au monde ce que la diatopie est à la situation. La diatopie est justement l'impossibilité de la superposition de deux situations différentes. Si l'on analyse la structure de la fonction-corps, on peut mieux comprendre le sens de la diatopie : en tant que fonction, le corps met en relation un élément de son domaine avec un seul élément du co-domaine. Il ne peut pas associer deux situations au même monde. Et cela justement parce que l'espace de la situation est fragmenté, rompu. Il y a une fracture qui sépare différentes situations.

La diatopie, donc, rend chaque situation unique et incommensurable avec les autres situations : elle identifie la situation et la rend insaisissable. Il n'y a pas deux situations identiques. Pour comprendre cette notion, prenons un exemple. Admettons que chaque situation soit définie par trois coordonnées (on pourrait prendre un nombre beaucoup plus élevé), comme pour l'espace cartésien. Les deux premières dimensions peuvent prendre n'importe quelle valeur, tandis que la troisième est constante et différente pour chaque situation. Cela signifie que la troisième dimension est en même temps ce qui identifie une situation et qui la rend incompatible avec toutes les autres situations.

On pourra avoir des situations dont les premières deux coordonnées coïncident, mais la troisième sera toujours différente.

## IX. LA DIASOMIE

La diachronie et la diatopie sont caractérisées par une structure analogue : elles signifient une fragmentation et déterminent donc une multiplicité qu'on ne peut pas ramener à une unité. Il y a plusieurs temps incompatibles, il y a plusieurs situations incompatibles. La diachronie et la diatopie empêchent, en ce sens, l'identification. Ce qui est maintenant ne reste pas identique dans le temps, ce qui est ici ne reste pas identique dans l'espace. Et pourtant ces structures sont ce sur quoi l'identité se base : la diachronie est ce qui divise, mais aussi relie les instants, comme un mur est en même temps ce qui sépare et ce qui relie deux pièces. Et la diatopie, rendant incompatible une situation avec une autre, fragmentant l'espace, identifie chaque situation.

Or, un élément en tout semblable à la diachronie et à la diatopie caractérise le corps : je l'appellerai « diasomie ». La diasomie est l'impénétrabilité des corps : deux corps ne peuvent pas occuper la même position ; ou mieux, deux fonctions-corps ne peuvent pas attribuer en même temps la même

valeur du co-domaine à un monde. La diasomie sépare donc les corps et, en même temps, les identifie : ce qui identifie la fonction-corps est le fait qu'aucun autre corps ne peut prendre sa position, sa situation.

Je souligne qu'il s'agit bien d'une propriété de la fonction-corps et non pas de l'espace : le corps change de situation. Cela signifie que le corps n'est pas identifié par sa situation, mais par l'impossibilité d'avoir la même situation qu'un autre corps. La diasomie isole donc les corps et complique la communication entre eux.

## X. LE MOUVEMENT

Pour résumer : nous avons devant nous un monde fragmenté, un espace fragmenté. Ce monde et cet espace sont mis en relation par un corps isolé dont la fonction est de transformer l'« il y a » abstrait en un « il y a des choses tout autour de moi ». Ce corps pose problème dès que l'on s'aperçoit du fait qu'il est indispensable, parce qu'il est la structure qui fait apparaître tout le reste. Voilà d'où vient la question de l'identité.

Le problème est que, dans le tableau que j'ai décrit jusqu'ici, rien n'est stable, tout bouge, tout change : tout est en mouvement. En mouvement est le monde, caractérisé par une diachronie qui rend difficile à relier ce qu'est une chose avec ce qu'elle sera. Mais cette rupture est, en effet, remplie par la fonction du corps. Nous savons reconnaître une chose, nous tissons le lien entre ce qu'elle était et ce qu'elle est. Même si cela peut poser des problèmes, malgré la difficulté à créer ces liens, de toute manière nous arrivons à l'accomplir. C'est justement notre position qui arrive à former le lien. Ce qui se produit *autour de moi* a un sens unitaire justement parce qu'il est *autour de moi*. C'est sa situation qui détermine son unité.

Le problème est un autre : c'est que le corps aussi se meut, et là, il n'y a aucun point de vue stable pour relier ce que le corps

était avant avec ce qu'il est après. Le corps, on l'a dit, est une fonction et, par définition, il a un mouvement, un comportement : il varie et change suivant les valeurs de son domaine. Comme une fonction, on peut en décrire le comportement en analysant son mouvement. Mais ce mouvement le fait changer et pose à nouveau le problème de l'identité.

Je m'explique : quand il y a une transformation, il nous faut prendre un point de vue que l'on considère immobile comme point de repère. De ce point de vue, on peut créer un lien entre l'avant et l'après. Par exemple, une chaise bleue est peinte en noir. Je suis là et vois la chaise bleue, puis la chaise noire. Mais je suis toujours ici, dans la même situation, et peux donc faire le lien entre ces deux objets différents, disant que la chaise bleue est devenue noire. Ma situation est le point fixe d'où je peux me porter garant de l'identité diachronique d'une chose qui a changé.

Le problème est beaucoup plus complexe lorsque c'est le corps qui change. Il n'y a pas de point de vue fixe pouvant relier ce que le corps était avec ce qu'il devient. À moins de trouver un autre corps qui puisse faire le lien. Et il y a, bien évidemment, d'autres corps. Mais, de ma situation, je ne peux pas savoir si l'autre corps a fait le lien ou pas.

Récapitulons : je me suis rendu compte que je suis un corps, que je change et que je n'ai pas la possibilité d'assurer un lien entre ce que j'étais et ce que je suis. Je me suis aperçu de mon besoin d'avoir un point de repère par rapport auquel mesurer mes transformations et pouvoir ainsi dire qu'elles sont *les miennes* : à savoir qu'il y a quelque chose, une identité, qui reste stable pendant et malgré le changement. Je me suis aperçu que la seule solution est d'interroger le point de vue d'un autre corps.

Je me rends déjà compte d'être dans une situation d'échec.



## XI. LA MÉMOIRE

Avant de continuer, il est nécessaire d'ouvrir une brève parenthèse. Pour que le problème de l'identité diachronique se pose, il faut constater la présence d'un autre élément : la mémoire. En d'autres termes : pour que le corps que je suis se pose la question de savoir s'il est le même à travers le changement, il faut qu'il ressente ce changement et qu'il en garde une trace.

Mais comment le corps peut-il garder des traces ? Si celui-ci se limite à mettre en relation le monde avec une situation, il ne devrait pas avoir une mémoire propre. Finalement, en tant que fonction, le corps ne devrait rien avoir de propre.

Mais si l'on ne peut parler d'une mémoire du corps dans le sens subjectif du génitif – puisque le corps n'a pas vraiment une mémoire – on peut parler d'une mémoire du corps dans le sens objectif : le fait que quelque chose porte la trace de ce que le corps a été. La mémoire du corps est constituée par les traces que l'activité du corps a laissées, traces que le corps lui-même retrouve autour de lui. Le corps ne se rappelle pas de *son* passé, mais il constate autour de lui des traces de quelque chose qui n'est pas là. D'où la question du rapport entre ce qui est là et ce qui ne l'est pas.

Si l'on pouvait avoir un regard extérieur, on pourrait voir le corps dessiné dans le temps comme une fonction sur les axes cartésiens : son début, son comportement, ses changements, son évolution et sa fin. De cette manière, rassemblant toutes les traces laissées par un corps, on pourrait déclarer son identité, comme le mathématicien qui, étudiant le trait marqué par une fonction sur les axes, arrive à la décrire à travers une expression mathématique. Mais, hélas, ce regard extérieur n'existe pas, il est une abstraction. Je suis dans cet espace de la situation, espace fragmenté : la diatopie et la diasomie empêchent justement ce regard extérieur parce qu'elles affirment que l'espace n'est pas

continu et qu'on ne peut avoir un point de vue qui remette ensemble tous les points de vue.

Il n'y a pas un regard général, d'en haut : je suis dans une situation et ne peux pas avoir une vision d'ensemble. Et, surtout, je n'ai pas une vision d'ensemble en ce qui me concerne. Je n'ai qu'une série de traces dont il est difficile de dire si c'est moi qui les ai laissées ou si c'est un autre. Voilà le problème.

## XII. L'ANGOISSE DE L'INDIVIDUATION

L'ensemble de ces conditions produit ce que j'appellerai « l'angoisse de l'individuation ». C'est l'étouffement éprouvé par le corps qui réalise qu'il ne pourra jamais parvenir à tenir son identité. Le seul moyen serait de trouver un point de repère extérieur. Voilà ce que nous voulons tenter : sortir d'où nous sommes pour essayer de prendre la place de quelqu'un d'autre qui, lui, peut nous voir, nous regarder, créer un lien entre les traces que nous avons laissées et ce que nous sommes.

L'angoisse de l'individuation, c'est finalement ce qui pousse le corps à se mouvoir vers les autres corps. Je vais vers l'autre attiré par le fait que, peut-être, je trouverai chez lui une réponse au mystère qui m'accable : c'est quoi, moi ?

Je me rapproche de l'autre et constate avec horreur que je ne peux pas prendre sa place : les corps sont diasomiques. Je peux me rapprocher, mais je ne peux pas prendre sa place. Je ne peux pas me voir de son point de vue. Et, en plus, puisque j'ai changé de place, il est encore plus difficile de relier ce que j'étais avec ce que je suis.

La thèse que je veux soutenir dans ce livre est que l'angoisse de l'individuation est le moteur de notre vie entière : c'est ce qui pousse et dirige notre activité, nos transformations, nos changements et donc ce qu'on appelle nos désirs, nos aspirations, nos besoins, nos sentiments.

La condition de l'homme est une condition d'angoisse : l'angoisse de celui qui n'est pas capable de savoir qui il est, et surtout s'il est quelque chose ou pas.

### XIII. L'IDENTITÉ FRAGMENTÉE

À la fin de ce parcours, nous avons compris comment se pose la question de l'identité et pourquoi elle est urgente. Finalement, la réponse à la question « c'est quoi, moi? » est, à un premier abord, assez simple : je suis un corps. En effet, cette réponse est contenue dans la question même, puisque c'est justement le fait d'avoir une position, d'être dans une situation, qui déclenche la question de l'identité. La réponse va alors de soi : je suis un corps qui occupe cette place-là.

Cette réponse ne satisfait qu'en partie mon besoin. Parce qu'elle laisse apparaître une identité synchronique, mais ne me dit rien à propos de mon identité diachronique. « Je suis le corps qui occupe cette position » est une réponse qui n'a de valeur que dans un maintenant éphémère et insaisissable, un instant fugace qui change immédiatement. La question se propose à nouveau, avec plus de violence, dès que j'aperçois que tout ce qui m'entoure – moi le premier – change, que je suis dans la transformation, dans le mouvement, et que l'identité synchronique est, par conséquent, une abstraction consistant à arrêter ce mouvement, à considérer le monde comme étant immobile.

Nous sommes dans un flux et nous le remarquons parce que nous arrivons à faire le lien entre ce que les choses étaient et ce qu'elles sont. Nous savons qu'une chose reste la même chose dans ses transformations. Nous disons que la chaise est devenue noire. En même temps, nous remarquons les traces que nous avons laissées. Comment les remettre ensemble? Comment les relier à nous? Est-ce que ce sont *nos* traces ou celles de quelqu'un d'autre?

Il y a une contradiction de fond dans notre expérience de l'identité. Nous avons la sensation que notre corps reste le même. Si je tatoue le corps, je peux retrouver le tatouage. Une trace, externe, qui ne semble pas m'appartenir, me suggère que je suis resté le même. Mais il m'est impossible de créer un lien étroit entre mon premier souvenir et ce que je suis maintenant. Comme dans les comédies, c'est le tatouage qui permet d'identifier le personnage, de comprendre qui il est. Le personnage, lui, ne le sait pas. Quelqu'un d'autre doit le reconnaître. L'agnition finale des comédies classiques est le processus par lequel quelqu'un d'autre fait le lien entre ce qu'un personnage était et ce qu'il est. Quelqu'un d'autre a tatoué le personnage et seul cet autre peut l'identifier.

De notre côté, nous ne voyons qu'une série de fragments. Disséminés, sans aucun lien nécessaire. Comme les pièces d'un puzzle qui pourrait être fait de plusieurs manières différentes. Au premier regard, c'est ainsi que nous voyons l'identité diachronique : dans le changement, elle se présente comme une série de traces que nous avons peine à interpréter. Ces traces peuvent être des événements, des scènes de vie, des objets, des personnes, des relations, des noms. Un ensemble d'objets placés autour de nous et renvoyant à des situations où nous ne sommes plus. Voyant ces objets, nous nous interrogeons sur le rapport que nous avons avec eux et essayons de comprendre si notre corps occupait auparavant ces situations.

L'identité se présente donc comme un pêle-mêle d'objets retrouvés. Notre angoisse est d'établir un lien entre ces objets, et que ce lien soit nécessaire. Notre détresse réside dans le fait qu'il faudrait pour cela prendre la place d'un autre.

## II

### L'amour

#### I. LA STRUCTURE DE L'AMOUR

Le premier effet de l'angoisse de l'individuation est de pousser le corps à aller vers autrui pour essayer de prendre sa place : ce mouvement est ce que nous appelons « amour ».

J'ai en effet pris conscience du fait que ce n'est qu'en prenant la place d'un autre que je pourrais me voir de façon cohérente, remettre ensemble les morceaux fragmentés qui constituent mon identité. Il n'y a qu'en prenant la place d'un autre que je pourrais avoir une identité diachronique.

L'amour est une structure formelle fondamentale de la fonction-corps et peut se manifester d'innombrables manières.

Évidemment, cette envie de se mettre à la place de l'autre n'est pas satisfaisable – et nous verrons que c'est ce qui en fait l'intérêt : la diasomie empêche que deux corps occupent la même situation.

Je tiens à souligner qu'il ne s'agit pas ici d'une métaphore : vouloir prendre la place de l'autre signifie bien vouloir physiquement être à la même place. L'identité du corps ne peut se faire qu'à partir de sa situation, le lieu autour duquel il structure son monde. Les structures d'amour que je vais décrire sont des expériences spatiales : elles déterminent un mouvement qui implique une structuration de l'espace. Quand les deux amants se rapprochent, l'autre devient un point de repère et offre la possibilité de donner un sens à un espace qui autrement serait fragmenté.

Dans ce chapitre, j'analyserai les différentes formes de l'amour et essaierai d'expliquer comment elles sont des tentatives pour apaiser l'angoisse de l'individuation. Il s'agit ici de traiter de l'amour en prenant en compte sa structure logico-formelle. En d'autres termes, je vais essayer de comprendre les dynamiques qui forment le squelette de l'amour et nous permettent de le comprendre en tant que force.

Ce qui suit ne se veut donc en aucune manière une phénoménologie de l'amour : je ne vais pas essayer d'analyser comment on peut vivre le sentiment amoureux, ni ce qu'est ce sentiment. L'hypothèse de laquelle démarre mon exposé est que l'amour est une force qui pousse au mouvement. Ou mieux, l'amour est la force qui détermine le mouvement de la fonction-corps. Il s'agit de comprendre comment cette force est structurée et de quelle manière elle peut se manifester.

## II. L'AMOUR-FUSION

La manifestation la plus évidente de l'amour comme force poussant à aller vers autrui pour essayer d'occuper la même place est ce qu'on pourrait appeler « l'amour-fusion ». C'est une structure d'amour qui fait disparaître le pronom « je » et le remplace complètement par « nous ». Cette substitution grammaticale est le signe d'une tentative de substitution physique : le « nous » veut tout simplement signifier « je suis toi ». L'impossibilité de prendre la place de l'autre est, en quelque sorte, dépassée par une proximité qui devient fusion : les deux éléments du couple nient leur dualité, ils nient d'être deux.

Le discours d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon décrit bien ce type d'amour. Aristophane raconte qu'au début les êtres vivants étaient différents d'aujourd'hui, il y avait des êtres doubles : ils avaient quatre jambes, quatre bras, deux visages. Ces êtres étaient tellement puissants qu'ils devenaient arrogants

avec les dieux. Zeus décida alors de les couper en deux afin qu'ils soient moins fort et plus dociles. Évidemment, une fois coupés en deux, chaque moitié recherchait son autre moitié, pour essayer de reconstituer l'unité perdue.

Dans le mythe d'Aristophane, on comprend bien les enjeux de l'amour-fusion. Les deux éléments du couple sont incomplets, ils ne peuvent pas survivre seuls parce qu'ils ne sont pas une individualité mais seulement une moitié. L'amant tombe amoureux par besoin, un besoin déclenché par le fait qu'il n'est pas complet. L'enjeu de l'amour est un accouplement qui garantit le fait que les deux éléments du couple occupent la même place : ils peuvent le faire parce qu'ils ne sont qu'un. Le coït a une importance primordiale dans le mythe d'Aristophane : l'être originaire avait ses attributs génitaux sur le dos. Ainsi, les deux moitiés – celles qui deviendront, après la coupe, les appareils génitaux féminins et masculins – étaient toujours unies. Après avoir été coupés en deux par Zeus, ces êtres essayaient de s'accoupler et n'y arrivaient pas : voilà pourquoi Zeus déplaça les attributs génitaux sur le devant. Ce déplacement est comme la marque d'une impossibilité : après avoir été coupés en deux, les êtres vivants ne pourront jamais retrouver l'unité qu'ils recherchent pourtant continuellement à travers l'accouplement.

L'attirance sexuelle – dans le mythe Aristophane précise bien que la coupure peut donner naissance à deux hommes, deux femmes ou un homme et une femme – dérive du besoin de redevenir un : d'occuper la même place. L'amour se base sur une attirance qui nous pousse à un mouvement vers l'autre. Le mouvement du coït peut, en ce sens, être considéré comme un mouvement à la valeur purement formelle. Il s'agit de la tentative réitérée de fusion avec l'autre de façon à en occuper la place pour pouvoir saisir une identité.

Dans l'amour-fusion, la dépendance de l'autre est totale et inconditionnelle. On ne peut pas exister tout seul puisque

tout seul on n'a pas de sens. L'angoisse de l'individuation est vaincue parce qu'il n'y a plus de question sur son identité. La question « c'est quoi, moi ? » n'a plus aucune raison d'exister parce que ce moi est substitué par un nous.

Le fait d'être un avec l'autre permet de rassembler ce pêle-mêle d'objets retrouvés, de traces laissées et de les ranger dans une histoire commune. Le point de vue des deux membres du couple est le même parce qu'à chaque fois, pour chaque événement, chaque action, chaque souvenir, ils y étaient tous les deux, ou mieux : nous y étions. Et en français, ce nous devient un « on » : on y était. Comme si la question de l'identité personnelle disparaissait et qu'on avait, à sa place, une identité universelle, très forte, indiscutable. On y était : cela signifie que ce qui s'est passé a une valeur objective et universelle. Cela signifie que ce que je suis passe derrière un « ce que l'on est ».

Toute trace retrouvée est rangée dans une histoire commune dont chaque élément du couple est sûr puisque l'autre aussi l'a vécue. Je souligne encore l'importance d'occuper physiquement la même place : c'est cette proximité physique outrancière qui permet de transformer le « je » en « nous » et, finalement, en « on ». J'ai vu une chose, donc toi aussi tu l'as vue, donc nous l'avons vue : on l'a vue. Donc c'est bien vrai, cette chose était là. Le fait d'occuper la même place donne une objectivité à l'histoire que le couple raconte.

Voilà pourquoi, dans le mythe d'Aristophane, les dieux ont peur : être deux dans l'amour-fusion signifie dépasser la faiblesse de ne pas pouvoir soutenir le désordre de la diachronie. En coupant en deux les Hommes, Zeus détruit cette puissance et cette force. Soutenir individuellement le poids et la responsabilité d'un simple souvenir devient impossible pour les amants séparés : revenir du « nous » au « je » semble infaisable et insensé. J'ai vu une chose, mais j'étais seul, donc elle n'était pas là.



Et voilà la faiblesse et la limitation de l'amour-fusion : l'unité des deux amants est impossible. La diasomie, comme Zeus dans le mythe du Banquet, les sépare. Même la proximité absolue de l'acte sexuel oblige les amants à assumer leur division : ils sont, en réalité, deux. Ne pas être ensemble est insupportable, mais cela se produit inévitablement. La condamnation de Zeus est évidente et toujours là : l'autre s'éloigne et brise l'unité du « nous » qui redevient un « je ».

Dès la séparation, l'histoire commune s'écroule. L'unité du couple est évidemment une fiction, mais la proximité a le pouvoir de mettre entre parenthèses la diasomie. Bien évidemment, je n'occupe pas la place de l'autre, mais c'est tout comme si je le faisais. Mais la diasomie s'impose tout de suite à nouveau. Il suffit d'un bref éloignement pour qu'il ne soit plus possible de raconter une histoire commune. Le un redevient deux et le « je » se retrouve dans l'angoisse de l'individuation.

### III. L'AMOUR-POURSUITE

Pour que la fiction de l'amour-fusion puisse fonctionner, il faut encore que soit réciproque cette recherche d'occuper la même place. La disparition du « je », dans l'amour-fusion, est possible car les deux amants confondent leurs volontés. L'amour-fusion est toujours, dès le départ, un amour réciproque. Le déplacement d'un des amants vers l'autre correspond à un déplacement de l'autre vers l'amant. En réalité, il n'y a pas d'amant et d'aimé mais seulement des amants et, finalement, un amant, un amour qui transforme le « nous » en « on ». Dans la fiction de l'union, l'amour-fusion est une façon de calmer l'angoisse de l'individuation, de l'apaiser : le mouvement trouve un répit.

Mais le mouvement de l'amour ne présuppose pas la réponse de l'autre : le mouvement de l'amant peut être un mouvement de poursuite de l'aimé qui s'éloigne, de l'autre qui ne se laisse

jamais, même fictivement, rattraper. C'est l'amour de Faust qui a besoin d'une union pour arrêter son mouvement, mais qui est conscient, dès le début, que cette union est impossible. La recherche de l'unité devient un prétexte, une hypothèse irréaliste qui n'a d'autre fonction que celle de justifier un mouvement perpétuel. Faust a stipulé avec Méphistophélès qu'au moment où il dira à l'instant « arrête-toi », le diable pourra prendre son âme. Cela signifie qu'au moment où Faust aura atteint ce qu'il cherche, il sera accompli et le diable pourra donc le saisir. Jusqu'à ce moment, Faust sera insaisissable tout simplement parce qu'il ne sera pas une identité : on ne peut saisir ce qui n'a pas d'identité.

Qu'est-ce que cet instant sinon l'union avec l'âme aimée ? Évidemment, l'exclamation « arrête-toi » ne pourra apparaître sur les lèvres de Faust que dans une phrase hypothétique, puisque l'union, qui en est la condition, ne peut se produire. C'est ainsi que le diable est arnaqué. Faust prononce effectivement la phrase « arrête-toi », mais à l'intérieur d'une hypothèse : « si je pouvais voir ce qui se produit devant moi je dirais à l'instant : arrête-toi. » Quand le diable vient chercher son âme, les anges la lui refusent prétendant le non-respect du pacte. L'union que Faust cherchait ne s'est pas réalisée et ne peut se réaliser. Voilà comment l'on doit comprendre le dernier vers du chef-d'œuvre de Goethe : « die ewig Weibliche ziet uns inhan », « l'éternel féminin nous tire en avant ». Ce à quoi Faust cherchait à s'unir continue de lui échapper. Faust ne peut pas prendre la place de son aimée parce que la diasomie l'empêche. La quête d'identité déclenche un mécanisme sans fin, l'autre continue à être diasomique, inatteignable dans sa situation diasomique.

Le « je » de Faust reste inachevé, continue de se fonder sur l'angoisse de ne pouvoir s'identifier. Ce manque d'identification est ce qui le rend insaisissable même pour le diable. Ce que Faust est reste une hypothèse : si j'étais à la place de l'autre, je serais

une identité, mais je ne le suis pas et ne le serai jamais, donc je continue mon mouvement.

De plus, dans son mouvement continu, l'amant qui poursuit, continue de changer et devient toujours différent de lui-même. Non seulement il n'atteint pas son objectif d'union mais, en plus, il surenchère ses changements jusqu'à être totalement méconnaissable.

#### IV. L'AMOUR-PROXIMITÉ

Faust, bien qu'il soit conscient de l'impossibilité de devenir un avec l'autre, ne renonce pas à sa tentative mais reste toujours en mouvement. Une attitude complètement différente est celle de l'amant qui assume dès le début la diasomie et l'accepte, adoptant une autre stratégie pour restaurer une fiction d'union. C'est le comportement de l'amant qui décide de substituer la quête de fusion par la recherche d'une proximité qui, puisqu'elle ne prétend pas permettre de prendre la place de l'autre, garantit en échange la stabilité à laquelle Faust ne peut pas aspirer. Bien évidemment, cette stabilité n'est possible que dans la réciprocité : le choix de la proximité est un choix commun pour les deux amants.

L'amour-proximité est celui du « ils vécurent heureux », c'est l'amour de la fin de l'histoire : l'histoire finit parce qu'il n'y a plus rien à raconter, le mouvement s'est arrêté, l'angoisse apaisée. L'identité a été reconstruite parce que l'on a substitué la fusion avec la proximité. Cette proximité permet aux deux amants de partager le même récit, ou mieux de faire comme si leurs deux récits n'étaient qu'un. En effet, ce que les deux vivent est très proche : ils peuvent donc y fonder leur identité. Si l'amour-fusion est une destruction du « je » qui est substitué par le « nous », l'amour-proximité ajoute au « je » le « tu » dans un « toi et moi » rassurant. Toi et moi, nous avons vu

plus ou moins la même chose, ce qui signifie qu'elle devait bien être là. Voilà la signification du « ils vécurent heureux ». La proximité permet de rassembler les morceaux des deux histoires similaires – même si elles sont loin d'être identiques. Les histoires des deux amants unies deviennent un conte, une péripétie qui se résout dans la vie commune.

La stabilité de la proximité se base, je le répète, sur le renoncement à la fusion, sur l'assomption claire de la diasomie. Sans ce renoncement, le calme est brisé. Concrètement, ce renoncement consiste à fixer des rôles dans le couple. Chacun a sa place, sa situation et il ne faut surtout pas qu'il essaie de franchir les limites, quitte à détruire le rapport. Si l'amour-fusion se base sur une certaine immobilité et la tentative d'annulation de la distance et l'amour-poursuite sur un mouvement sans fin essayant de détruire la distance, l'amour-proximité se fonde, quand à lui, sur une juste distance et l'immobilité.

Les rôles sont ce qui permet aux amants une identification : je reste là où tu me veux, ou plutôt, là où nous avons décidé que je resterais. Bien évidemment, cette stabilité est facilement mise en crise. C'est le cas du couple des Hartford dans *Eyes wide shut* de Stanley Kubrik. Il s'agit d'un couple heureux : il n'y aurait donc pas d'histoire si cette stabilité ne venait à se rompre. Et la rupture se vérifie. Non pas à cause d'un éloignement du couple, mais plutôt d'un excessif rapprochement. En effet, Mr et Miss. Hartford veulent trop en savoir l'un de l'autre : ils veulent se mettre à la place de leur partenaire. Ils mettent ainsi en discussion les rôles de chacun. Cette tentative de prendre la place de l'autre est magistralement montrée par Kubrick dans la scène du film qui déclenche l'action. Les Hartford sont ensemble dans leur chambre et discutent du rapport au sexe de l'homme et de la femme. L'homme est debout, devant une porte ouverte qui laisse entrevoir l'extérieur, un extérieur froid, caractérisé

par une couleur bleue très nette. La femme est allongée sur le lit aux draps rouges. Voilà la description des rôles dans le couple marié bourgeois : l'homme, animal d'extérieur, d'action et de conquête et la femme, animal d'appartement, garant de la paix domestique. Les discours des deux personnages s'adaptent à leur condition jusqu'à ce que les situations soient inversées : l'homme s'allonge sur le lit rouge et la femme se lève pour plonger dans le bleu. Les cadres de Kubrick divisent presque géométriquement ces deux zones, bleue et rouge. Dès l'inversion des places, l'homme prend le discours de la femme et la femme celui de l'homme.

Le couple avait commencé à discuter pour mieux comprendre le rôle de chacun, essayer un rapprochement. Mais ainsi, la stabilité de la proximité est brisée. On est face à un mouvement qui se cogne au mur de la diasomie. Si l'autre se rapproche trop, on ne peut plus lui faire confiance, la stabilité est perdue et l'identité ne peut plus tenir. Si tu changes de place, je ne peux plus prendre la mesure de mon identité pour laquelle je t'avais pris comme point de repère immobile. La proximité entre toi et moi se transforme en guerre.

Cette rupture se produit tout simplement parce que l'apaisement de l'angoisse de l'individuation qui découle de l'amour-proximité – même s'il est sans doute le plus durable – est lui-aussi fictif : la diasomie continue à jouer son rôle. Bien évidemment, la stabilité de la proximité peut être retrouvée après toute rupture – ce qui n'est pas le cas pour l'amour-fusion. Quand la fusion se révèle fictive, le « nous » se brise à jamais, violemment. La proximité, en revanche, peut toujours être réinstaurée, par celui qui cherche la juste distance.

## V. L'AMOUR-FUITE

Comme l'amour-poursuite, l'amour-fuite se base sur un éternel mouvement. Mais ce n'est pas un mouvement unidirectionnel, comme celui de Faust. C'est plutôt un déplacement dans tous les sens, une espèce de folie du mouvement, d'excitation sans limites. C'est l'amour de Don Juan.

La diasomie est interprétée de manière particulière par Don Juan : elle signifie qu'il est seul. Le fait de ne pas pouvoir prendre la place de l'autre est réinterprété : il n'y a personne d'autre que moi. La diasomie n'est rien qu'une solitude. L'espace est perçu comme étant totalement vide et l'angoisse de l'individuation se traduit par une tentative d'être partout, d'occuper l'ensemble de l'espace disponible. L'amant, dans l'amour-fuite, n'a aucun point de repère pour structurer son mouvement. Il ne peut pas se rapprocher de quelqu'un tout simplement parce qu'il ne voit personne.

Don Juan n'essaie pas d'occuper la situation de l'autre, mais il cherche à occuper toutes les situations. Ses conquêtes ne sont pas des relations avec d'autres corps mais l'étalement de son propre corps sur toutes les places possibles. L'espace agencé par l'amour-fuite est l'exact opposé de celui de l'amour-proximité. Dans ce dernier, la fixité des rôles implique une structuration rigide et stable de l'espace et donc des situations. On l'a vu avec l'exemple des Harthford : l'extérieur bleu et l'intérieur rouge, une situation pour la femme, une pour l'homme avec l'interdit de mélanger les positions, au risque de perdre complètement son identité.

Aucune différenciation n'existe dans l'espace de l'amour-fuite : pas d'intérieur-extérieur, pas de proche-loin. Dans le vide de sa solitude, Don Juan ne peut aucunement voir une différence quelconque entre les situations qu'il occupe. D'où sa violence contre ses proies : il ne peut pas les respecter parce que pour lui elles ne sont que des places vides.

De cette manière, l'amour-fuite est celui qui apaise le moins l'angoisse de l'individuation : au contraire, il l'exalte. Don Juan n'a pas d'histoire, ses actions et ses traces sont de plus en plus fragmentées et dépourvues de sens. Il n'a jamais un autre sur qui se baser pour reconstruire son identité. Sa mémoire est confiée à un livre : la liste de ses conquêtes qu'il n'est même pas capable de conserver. C'est son serviteur, Leporello, qui en est chargé. Serviteur, derrière lequel il essaye souvent de se cacher, comme si en se cachant, en se déguisant, en faisant parler un autre pour lui, il cherchait simplement une cohérence dans ses démarches.

La liste de ses conquêtes est la preuve de sa défaite : une série de noms, sans sens, sans structure, interchangeables parce que privés de toute signification.

Don Juan est insaisissable : pour ceux qui l'entourent mais surtout pour lui-même. Ses victimes le recherchent et, même quand il est devant elles, elles ne peuvent le reconnaître. « Senza alcun ordine, la danza sia », commande-t-il à Leporello : que la danse n'ait aucun ordre. Cette absence d'ordre et de structure est le signe du manque de sens unitaire de la personne de Don Juan et la raison de sa frénésie qui continue de se multiplier. Frénésie et angoisse qui le mènent de plus en plus à chercher une identification.

Comme on le sait, le mouvement de Don Juan ne s'arrêtera que dans la mort : une mort qu'il est le premier à chercher et à invoquer parce que c'est lui le premier à en avoir besoin. L'amour-fuite nous fait déjà apercevoir le lien que l'amour tisse avec la mort, lien dont je traiterai dans le prochain chapitre.

## VI. LES AMOURS-IMMOBILITÉ

### 1. L'amour-sacrifice

Une autre attitude possible face à l'angoisse de l'individuation est la recherche d'une union avec l'autre basée sur le sacrifice personnel. S'il est impossible d'occuper la même place que l'autre, on peut laisser sa place vide, laisser l'autre la prendre. Le sacrifice de sa propre identité sert paradoxalement à l'affirmer.

Si dans l'amour-fusion le « je » devient « nous » et puis « on », dans l'amour-sacrifice le « je » devient « il » ou « elle ». C'est la vision de l'autre qui importe, c'est son histoire que l'amant raconte, ses besoins qu'il satisfait. Il n'y a pas un véritable mouvement : on laisse simplement que l'autre prenne la place de l'amant. Et, pourtant, le sacrifice comporte une véritable activité, une véritable énergie pour soutenir et renforcer l'autre.

L'identité de l'amant s'affirme en rendant l'autre dépendant : l'aimé sait qu'il ne pourra pas avoir d'identité si ce n'est grâce à son amant qui la structure et finalement la tient.

Donner de la force à l'identité de l'aimé permet à l'amant d'apaiser son angoisse de l'individuation. Il ne peut pas se définir mais peut constater, en regardant l'autre, la puissance de sa présence. Je ne sais pas qui je suis, mais je suis capable de dire ce que je fais.

L'amour-sacrifice est l'objectivation du besoin que l'on a d'un autre pour trouver sa propre identité. L'amant joue sur cela et construit son identité par rebond. Si on est fait d'autre, il est fait de moi.

Ici aussi, l'individuation est fictive : s'il est vrai que l'autre dépend de l'amant, il est vrai aussi qu'il peut dépendre d'autre chose. Le lien peut être rompu. Il le sera, justement, dès que l'aimé sentira le manque de son identité et essaiera de se rapprocher du vide laissé par son amant, s'apercevant que ce n'est pas



vide. La diasomie est toujours là : le corps de l'amant continue d'occuper la place qu'il prétend avoir laissée vide.

## 2. L'amour-tragique

L'amour-tragique est, comme l'amour-poursuite, une autre forme d'amour se basant sur son impossibilité. Mais si l'amour-poursuite traduisait la conscience de cette impossibilité en un mouvement sans fin, l'amour-tragique déduit de son impossibilité la nécessité de rester immobile. En effet, les deux amours interprètent de manières différentes leur impossibilité. Faust pense la diasomie comme un éternel éloignement de son aimée : voilà pourquoi il la suit à l'infini. L'amant tragique pense la diasomie comme une contradiction dont les pôles le tirent dans deux directions opposées : d'où la nécessité de rester immobile jusqu'au déchirement. Déchirement qui est en réalité un effondrement, voulu et recherché par l'amant qui n'accepte pas la diasomie.

Le héros de cet amour – et il faut bien ici utiliser le terme héros – est Werther qui oppose son immobilité narcissique à l'élan résolu de Faust. Le problème principal de Werther est qu'il ne peut accepter d'avoir besoin d'autrui pour construire son identité : il prétend ne pas être atteint par l'angoisse de l'individuation, il essaie de se convaincre du fait que son identité est stable et que tout tourne autour de lui. Pour ne pas admettre son besoin, il le substitue par un mensonge : la fiction tragique.

Werther ne peut admettre que Charlotte ne l'aime pas et qu'elle soit amoureuse d'Albert. Mais, plus que ça, il ne peut accepter que Charlotte et Albert donnent si peu d'importance à son amour. En d'autres termes, Werther n'accepte pas de ne pas tenir une place centrale dans le monde, il exige un rôle de protagoniste. Au lieu d'admettre la banalité de la situation dans laquelle il se trouve et la bienveillance de ses amis,

il préfère inventer une condition tragique, déchirée par deux pôles opposés. Il se convainc de détruire la vie de Charlotte et d'Albert et invente une polarité tragique entre son amour pour elle et son amitié pour lui.

Cette opposition est complètement fictive : c'est un artifice que Werther utilise pour ne pas admettre plus simplement qu'il a besoin des autres pour répondre à son angoisse d'individuation et que la diasomie empêche une fusion avec cet autre dont l'on dépend. La structure tragique implique toujours une immobilité puisque la pensée tragique transforme la tension en déchirement. Au lieu d'interpréter la diasomie comme un ressort poussant au mouvement, comme pour Faust et Don Juan, l'amant tragique l'interprète comme l'impossibilité du mouvement.

L'amant immobile se laisse déchirer, ou bien, s'il est un héros comme Werther, cherche l'effondrement, la disparition, pour résoudre cette tension insurmontable. Voilà le choix de Werther. Le suicide, qu'il ritualise et programme comme s'il était destiné à se survivre et à se voir après la mort, est pour lui un acte d'individuation au-delà de l'impossibilité tragique.

La mort se montre encore dans son lien étroit à l'amour. Nous en reparlerons dans le prochain chapitre.

## VII. LES ESPACES DE L'AMOUR

J'ai montré que les structures d'amour sont des expériences spatiales pour deux raisons : en premier lieu parce qu'elles impliquent un mouvement dans l'espace et, en second lieu, parce que ce mouvement donne à l'espace un sens, une structure. L'amour, c'est être poussé à se rapprocher de l'autre dans l'intention de prendre sa place, de rendre concrète et cohérente son identité. Avoir la même place que l'autre permettrait de renforcer la certitude de ce qui est autour de moi, justement parce que ce « moi » se traduirait en « nous ». De plus, avoir

la même place que l'autre permettrait de relier ce que j'étais avec ce que je suis, de donner un sens unitaire à la dissémination de mes traces : justement parce que l'autre pourrait en assumer le récit et en objectiver les relations. Dans le mouvement d'une situation à l'autre, déterminé par ces déplacements amoureux, l'espace se structure. L'autre devient un point de repère et rend possible des structures spatiales : proche, loin, intérieur, extérieur, etc. L'espace se différencie, il n'est pas un tout homogène : il est divisé en lieux caractérisés, reconnaissables.

Évidemment, chaque type d'amour structure l'espace de façon différente. C'est ce que nous allons voir ici.

Commençons par l'amour-fusion. Le couple uni a une fonction centralisante très forte, ce qui implique un espace avec un centre précis et structuré en cercles concentriques. L'identité du couple est tellement forte que les amants peuvent se permettre d'agencer l'espace sur la base d'une seule catégorie : celle de proche-loin. Tout est mesuré à partir de la position occupée par le couple, puisqu'il se considère comme une unité et non comme la somme de deux individualités. Il n'y a pas de division entre intérieur et extérieur puisqu'il n'y a d'autres intériorités que celle du couple qui se propage dans le monde : d'abord vers ce qui est plus proche, jusqu'à ce qui est plus loin. Il n'y a pas besoin de créer un espace privé pour le couple parce que le couple n'a pas besoin d'espace. Il cohabite dans la même position. Il n'y a pas d'intimité à préserver, car le couple est fermé comme s'il ne s'agissait que d'une seule personne.

L'espace rigidement divisé de l'amour-proximité se base, en revanche, sur l'opposition intérieur-extérieur. Les amants restent séparés et acceptent leur diasomie. Ils sont deux, proches oui, mais toujours un peu éloignés. Chacun engendre donc son espace, deux espaces distingués et limitrophes, mais qui ne peuvent jamais se pénétrer. Ces deux espaces contigus peuvent être agencés de n'importe quelle manière. L'exemple le plus

simple est celui de la division entre un lieu du féminin et un lieu du masculin. Les caractérisations spatiales issues de l'amour-proximité sont stables et ne peuvent ni ne doivent être mises en question. Dans le cas du lieu féminin opposé au lieu masculin, la verticalité est masculine et s'oppose à l'horizontalité féminine, la lumière chaude et rouge est féminine et s'oppose à une lumière froide et bleue masculine, les lieux et les objets masculins sont carrés tandis que ceux du féminin sont courbés. L'espace est compartimenté, structuré et chaque compartiment est dédié à un rôle clair et immuable. C'est l'amour-proximité qui détermine une division claire entre public et privé, justement grâce à cette opposition entre intérieur et extérieur. L'espace féminin est privé, l'espace masculin est public. La distance entre les deux amants implique la nécessité d'un espace d'intimité dans lequel les amants peuvent ressentir leur proximité. Le rapport du couple à l'espace public prendra racine dans l'espace privé. Mais, en même temps, chacun des deux amants aura son rapport individuel à l'espace public. L'espace privé servira ensuite à réunifier, dans une certaine mesure, les deux visions de l'espace public.

Cette division et cette structure ne sont absolument pas respectées dans l'amour-fuite qui a tendance à fragmenter l'espace et à mettre toujours en discussion son agencement. Don Juan est perdu dans l'espace qui est pour lui totalement fragmenté mais aussi absolument homogène puisqu'il n'y a aucune différence entre un lieu et un autre. Don Juan n'a pas de catégories spatiales fixes, son espace se structure au fur et à mesure, change, se transforme. Dans un jeu sans fin, l'extérieur devient intérieur, le loin devient proche, l'intime se révèle publiquement et le public se cache dans l'intimité.

Quant aux amours-immobilité, elles structurent l'espace sur l'opposition haut-bas. Dans le cas de l'amour-sacrifice, comme dans celui de l'amour-tragique, l'amant a tendance à s'effondrer, donc à descendre vers le bas, mettant son aimé au-dessus. Il y a

comme deux espaces parallèles et symétriques, le bas étant une copie du haut. Dans une certaine mesure, le bas dirige le haut et, dans une autre, c'est le haut qui guide le bas.

Dans l'amour-sacrifice, l'amant se place en infériorité par rapport à son aimé : il lui laisse sa place et, le regardant du bas, répète ce qu'il fait. Cette répétition parallèle donne de la force à l'espace du haut, mais le fait aussi devenir en partie dépendant du bas.

C'est la même chose dans l'amour-tragique. Werther affirme s'effondrer. Il s'effondre dans un monde parallèle, où lui seul décide et impose les rôles des personnes qui deviennent ses personnages.

## VIII. LE VOYAGE

L'objectif de ces pages n'est pas d'analyser tous les types possibles d'amour mais seulement leurs structures formelles. Il ne s'agit pas de prendre en compte les différents rapports possibles entre deux ou plusieurs personnes, mais plutôt de comprendre quelles sont les forces en jeu dans le déclenchement des actions de rapprochement entre des corps. On doit comprendre tout sentiment, quoiqu'il en soit de son histoire et de son déploiement, comme une force qui détermine un mouvement spatial de la fonction-corps. Les exemples cités sont pour cette raison littéraires, des *topoi* de l'imaginaire qui peuvent être examinés pour leur valeur purement formelle, au-delà des implications proprement relationnelles.

Dans des cas concrets et particuliers de relations amoureuses, les structures décrites peuvent coexister, empiéter l'une sur l'autre et se combiner de plusieurs manières. On pourrait donc parler de certaines relations amoureuses particulières ou de certaines déclinaisons de l'expérience amoureuse dans lesquelles plusieurs structures analysées ici se mélangent : par exemple, l'amour familial ou encore l'amitié.

Mais ce qui nous intéresse ici est l'amour en tant que force de déplacement vers un autre corps dans le but de prendre sa place. Ce dont je parle ici, ce ne sont pas tellement les expériences amoureuses, mais plutôt l'amour en tant que force formelle d'identification. Et dans ce sens, la manifestation la plus évidente de l'amour est le voyage.

Le voyage est un départ de la situation où l'on se trouve avec un objectif : rejoindre une autre situation. C'est la structure même de l'amour. Ce qui pousse au voyage est justement le fait d'essayer de laisser sa place pour s'emparer de celle de l'autre. Et ce qui est le plus intéressant est le fait que, dans le cas du voyage, on ne met pas l'accent sur l'arrivée, mais sur le processus, le chemin. Quand on voyage pour aller quelque part, ce quelque part est toujours secondaire par rapport au fait de voyager, au mouvement pour y aller. Le voyage est justement le fait d'emprunter un chemin pour aller quelque part et pas nécessairement le fait d'y arriver.

Le voyage assume, dès le début, la diasomie, le fait qu'on n'arrivera pas à prendre la place de l'autre et, dans ce sens, tout voyage est avant tout un égarement. Le voyageur décide d'abandonner sa place, sa situation, la seule chose qui pourrait lui donner des certitudes. Il le fait justement parce qu'il en constate la faiblesse : pour que ce que je vois ait un sens, il faut qu'on puisse voir la même chose à partir d'une autre situation. Ce qui déclenche le voyage n'est donc pas une vague curiosité de l'altérité, mais, encore, toujours, l'angoisse de l'individuation. C'est quoi, moi ? Un corps qui occupe une place. Mais qu'est ce que moi hors de cette place ? Et surtout, comment remettre ensemble les différents fragments diatopiques qui s'étalent dans le temps, ce pêle-mêle d'objets retrouvés qui devraient constituer mon identité ? Il faut voir ce que quelqu'un d'autre voit. Il faut partir. Sur la base de cet élément déclencheur, le voyage est en premier lieu une quête identitaire, comme le démontre

le genre littéraire du *Bildungsroman* (roman de formation), de l'*Odyssee* à *Alice au pays de merveilles* en passant par *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*.

On pourrait définir plusieurs structures de voyages par analogie aux différentes structures d'amour. Il serait possible de parler d'un voyage-fusion quand le parcours tend à une perte de la situation initiale pour une naturalisation du voyageur dans le lieu de destination. Ou d'un voyage-fuite qui caractériserait le voyageur éternel, parcourant le monde sans jamais pouvoir satisfaire son envie de remplir tous les espaces disponibles. Ou d'un voyage-proximité, basé sur des catégories stables, comme dans le voyage touristique. Mais cette analyse serait redondante par rapport à celle précédemment développée.

Je propose alors de considérer en particulier deux macrostructures du voyage, définies en fonction de la façon d'interpréter la relation entre parcours et lieu de départ. On aura d'une part un voyage qui fonde sa possibilité sur la permanence du lieu de départ comme point de repère et, d'autre part, un voyage qui essaye de perdre à jamais ce point de départ devenu l'obstacle à dépasser pour apaiser l'angoisse de l'individuation. D'un côté le voyage circulaire et de l'autre le voyage linéaire, d'une part le voyage d'Ulysse et de l'autre celui d'Abraham.

Pour Ulysse, Ithaque est la situation initiale. Ce qu'Ulysse est se définit à partir de l'île dont il est le roi. Mais, il n'est pas possible que l'identité d'un héros soit définie de façon autonome : l'identité est faite par la *doxa*, ce que les hommes racontent. Un héros est un héros parce qu'on raconte ce qu'il a fait. Il est donc nécessaire de voir Ithaque de l'extérieur. Ithaque est la situation de départ et aussi l'élément déclencheur du voyage. Mais l'objectif du voyage d'Ulysse est de stabiliser son identité de départ, pas de la changer. Le voyage sert à confirmer une hypothèse initiale qu'il ne faut pas oublier : Ithaque, pour Ulysse. Le lieu de départ est l'élément qui doit garantir la cohérence du parcours

entier : chaque moment de l'errance est relié, implicitement ou explicitement, à Ithaque. Ce qui fait l'identité d'Ulysse, le fil rouge qui relie les différents fragments de son égarement, est sa situation initiale. Ulysse doit simplement regarder Ithaque de plusieurs points de vue : la direction du regard est déterminée dès le début et ne doit pas changer.

La nostalgie est alors la seule réponse possible à l'angoisse de l'individuation. Cette dernière fonctionne comme un centre magnétique qui, dans un même temps, éloigne Ulysse et le garde à une distance précise sans possibilité de s'éloigner davantage : elle est en même temps force centrifuge et centripète, centre de gravitation du parcours d'Ulysse. L'espace du voyage est structuré autour de son point de départ : le départ et l'arrivée coïncident.

Dans ce dispositif, qu'en est-il de l'autre et de la diasomie ? Les autres rencontrés pendant le voyage restent à leur place et Ulysse n'essaie jamais vraiment de la prendre. Il aspire à autre chose : détourner le regard des autres vers son point de gravitation, vers Ithaque, autrement dit vers lui. Ulysse oblige les personnages qu'il rencontre à regarder vers sa situation de départ pour qu'ils puissent en parler et la rendre objective. Les histoires qu'ils vont raconter à propos d'Ulysse et de son retour sont le but principal du voyage. Les *nostoi*, genre épique qui raconte les retours des héros de la guerre de Troie, ont exactement cette fonction.

Pour être le héros qu'il veut être, Ulysse a besoin que les autres parlent de lui comme lui-même : c'est ainsi qu'il compte vaincre la diasomie. Une fois ces récits récoltés, Ulysse peut et doit revenir : dans l'endroit dont ces récits parlent, dans la situation à laquelle ils l'associent. C'est la condition de son individuation.

La diasomie, dans une certaine mesure encore une fois, est dépassée grâce à une fiction. Ulysse prétend ne pas être là où il est, il prétend être à Ithaque et, en même temps, il regarde



avec les personnages qu'il rencontre vers Ithaque. Il se multiplie : un Ulysse en voyage, inconsistant, et donc non-diasomique – c'est comme s'il n'était pas là – et un Ulysse à Ithaque. Il met en place une fiction : il fait comme s'il pouvait se regarder de l'extérieur et objective ainsi son identité.

Finalement, ce voyage a deux formes possibles : ou bien il est fictif et on fait comme si l'on sortait de sa situation tout en y restant, ou bien il est réel, mais on fait comme si l'on était resté au point de départ. Un voyage immobile donc, ou un voyage circulaire avec un centre de gravité qui est à la fois le point de départ et le point d'arrivée.

Si le voyage d'Ulysse se base sur la fiction d'une identité forte que le parcours circulaire ne devrait que confirmer – l'angoisse de l'individuation est vaincue grâce à cette fiction – le voyage d'Abraham se base sur des présupposés complètement différents : le départ est un abandon et un oubli définitif de la situation initiale. Abraham s'égare totalement, accepte l'inconsistance de son identité et le fait qu'il ne pourra trouver ce qu'il est que dans l'altérité qui l'attend dans son parcours.

Le départ d'Abraham n'est pas voulu directement par lui, justement parce qu'il n'a pas une identité assez forte et stable pour vouloir quelque chose. Il doit devenir une identité. Abraham part, abandonne sa situation et va vers l'inconnu : aucun point de repère ne restera dans son voyage, rien qui ne puisse relier un moment à l'autre. L'identité s'étale et s'éparpille dans des lieux diatopiques. Une rupture après l'autre caractérise un parcours complètement inconnu. Celui d'Abraham est un égarement sans fin qui ne peut prétendre à aucune cohérence interne.

Pour que son histoire tienne, pour que son parcours ait un sens unitaire, pour que les fragments soient reliés, Abraham doit s'appuyer sur quelque chose d'autre que lui. Il n'essaie pas de prendre la place de l'autre, il laisse plutôt l'autre lui donner sa place. C'est Dieu qui détermine sa volonté et son mouvement.

Abraham sera quelque chose d'autre parce qu'il sera amené dans une autre situation. Le regard qu'Abraham doit adopter est celui de Dieu. La diasomie est respectée parce qu'Abraham renonce à son regard. Il abandonne tout adjectif possessif, toute recherche d'une identité auto-suffisante et indépendante. L'angoisse de l'individuation est apaisée quand il est accepté qu'il n'y a pas d'identité possible.

Le voyage d'Abraham est donc un égarement progressif, un éloignement progressif du point de départ, une perte progressive de cohérence et d'identité, un abandon progressif à l'autre.

## IX. L'IDENTIFICATION PROJECTIVE

On commence à comprendre que l'angoisse de l'individuation peut être calmée de deux manières différentes et complémentaires : la fiction ou l'acceptation. La diasomie empêche l'identification, il n'est jamais possible de prendre la place de l'autre. Donc l'angoisse de l'individuation perdurera, on ne pourra jamais la faire disparaître. Il ne reste que deux possibilités : accepter l'impossibilité de prendre la place de l'autre et la fragmentation de l'identité qui en dérive, ou bien essayer de se rapprocher de l'autre jusqu'à pouvoir faire *comme si* l'on était à sa place. Acceptation ou fiction. Nous avons retrouvé ces deux modalités dans les différentes structures amoureuses que nous avons analysées : l'amour-fusion se base sur la fiction de la fusion, l'amour-proximité sur l'acceptation de l'impossibilité de prendre la place de l'autre, l'amour-fuite sur la fiction qu'il n'y ait pas d'autres personnes dans l'espace, l'amour-poursuite sur l'acceptation de l'impossibilité de rejoindre son aimé.

Or, on retrouve aussi la structure de la fiction dans ce qu'on pourrait appeler l'identification projective. Si la diasomie m'empêche de prendre la place de l'autre, il me reste la possibilité de m'imaginer et de me projeter à cette place. C'est le déplacement

imaginaire qui se produit par exemple lors de la lecture d'un roman ou de la vision d'un film. L'identification projective dans un personnage est, elle aussi, une structure amoureuse. Elle a exactement la même forme que les autres structures analysées : je vais vers l'autre pour adopter son point de vue, pour prendre sa place. Mais ce déplacement est imaginaire, ne correspond pas à un véritable mouvement. Il est plutôt une projection.

Quel est le but de cette projection ? Que se passe-t-il quand je me mets à la place du héros d'un roman ou d'un film ? Je ressens bien sûr ce qu'il ressent, je vois ce qu'il voit. Mais l'intérêt de cette projection est que, lorsque je me mets à la place du héros, je prends un rôle cohérent. Les différentes actions du personnage, ses mouvements, ses changements, sont organisés, liés et tendent vers un but précis. Le plaisir de l'identification projective provient du fait qu'elle me permet d'avoir une identité diachronique et cohérente. Je reprends tous les morceaux de mon identité et je suis capable de les remettre ensemble pour en faire une unité.

Le fait que je ressente ce que le personnage ressent me permet de faire le lien entre mes sentiments, mes expériences éparpillées et celles du personnage qui sont elles organisées en un récit. Cette organisation me permet de vaincre l'angoisse de l'individuation. L'identification projective a une grande force d'individuation et elle se manifeste de plusieurs manières. On peut s'identifier à un personnage et adhérer au récit qui nous est raconté, mais on peut aussi créer ce récit : un récit qui parle de moi, qui raconte mon histoire, qui crée une narration cohérente de mon passé en le reliant à mon présent. Une fois cette histoire racontée, je dois essayer d'en être le personnage, ce que je ne suis pas, ou du moins ce que je ne suis plus : il me faut donc adhérer à la fiction.

C'est l'expérience des récits d'anecdotes ou d'événements fondamentaux. Je raconte pourquoi j'ai fait des choix, pourquoi

j'ai par exemple décidé de changer de ville ou de travail. Pour ce faire, je raconte une série de faits que je relie entre eux : je crée une narration. Je cristallise une série de faits pour qu'ils servent à rendre cohérent mon déplacement, pour qu'ils définissent une identité diachronique. En réalité, je sais que c'est une fiction, que ce qui est important de ces faits, ce qui les rend concrets est le fait que je les raconte et non pas le fait que je les ai vécus. Le moi dont je parle est le personnage d'un récit auquel je dois m'identifier de façon projective.

Encore une fois, on comprend bien la nécessité de l'autre dans le mécanisme d'identification. Si j'ai une narration qui raconte ma vie, reliant en un tout cohérent le pêle-mêle de traces retrouvées derrière mon passage, j'ai deux possibilités pour y adhérer et pour l'utiliser comme antidote à l'angoisse de l'individuation. La première est de partager ce récit avec quelqu'un d'autre qui en garantisse l'objectivité : c'est le cas de l'amour-fusion. La seconde est de construire cette narration comme une fiction littéraire pour prendre ensuite la place du personnage. Prendre la place de l'autre donc : qu'il soit l'aimé ou un personnage.

Dans ce sens, la production et la consommation de fiction sont des structures amoureuses : elles consistent à se projeter dans une situation imaginée et occupée par un autre.

## X. L'HÉTÉROTOPIE

Cette idée de projection et de fiction nous pousse à introduire un autre concept, celui d'hétérotopie, qui sera fondamental pour l'analyse des identités virtuelles. J'ai déjà expliqué ce que j'entends par diatopie : c'est l'impossibilité de superposer des situations. Comme la diasomie est le fait que deux corps ne peuvent occuper la même place et la diachronie que deux instants ne peuvent être synchroniques, de la même manière

la diatopie empêche l'homogénéité de l'espace. Chaque point de l'espace est unique, il y a une fracture irrémédiable entre une situation et une autre. Cela pose un problème face au concept de projection : s'il est impossible que deux corps soient dans la même situation et qu'il n'y a pas de situations superposables, que signifie se projeter à la place de l'autre ? Cela ne peut pas vouloir dire d'être dans sa situation puisque la diasomie l'interdit : il doit donc y avoir des situations qui ont un rapport privilégié entre elles, même si elles restent diatopiques. Il faut pouvoir penser des espaces parallèles, qui soient en quelque mesure des copies – différentes – de l'espace. C'est ce que nous appelons hétérotopie. L'espace produit par la fiction littéraire en est un, ainsi que l'espace cinématographique ou l'espace onirique.

Précisons que les hétérotopies ne sont pas des espaces abstraits ou imaginaires mais de véritables espaces matériels avec leurs structures et leurs règles. L'espace littéraire peut se produire, par exemple, lors de la lecture d'un livre, il est formé par le dispositif spatial de la lecture. Pendant la lecture, le corps occupe une situation qui assume deux sens différents et engendre donc deux espaces : un espace qui se dessine indépendamment du rapport avec le livre et un autre qui se produit par le rapport au livre. De la même manière, dans une salle de cinéma, il y a l'espace de la salle et l'espace de l'écran : la situation du corps a alors deux significations différentes.

Nous avons dit que la fonction-corps met un monde en relation avec une situation. Lorsque l'on regarde un film, la fonction-corps donne en même temps la même valeur de situation à deux mondes différents : celui de la salle et celui du film. Concrètement, le corps sépare son rapport avec le monde-salle de celui avec le monde filmique. Les bruits de la salle, sa température, sa lumière, les événements qui se produisent sont traités par le corps parallèlement à l'action, la lumière, les formes et les événements du film. La situation est la même, la diatopie

est respectée, et la fonction-corps ne peut attribuer qu'une et une seule valeur de son codomaine au domaine. Dans le cas des fictions littéraires et filmiques, il y a deux mondes, avec deux temps, deux espaces différents et une seule fonction-corps. L'espace hétérotopique est celui de la fiction.

Je souligne encore une fois que l'espace hétérotopique n'a jamais rien d'imaginaire ni de fictif : c'est un espace matériel, la fonction-corps le met concrètement en relation avec un monde. Ce qui est imaginaire, fictif, est la projection de la fonction-corps dans cet espace, la même qui permet l'identification au personnage.

Nous reviendrons sur ces notions dans le chapitre dédié aux identités virtuelles.

## XI. L'ÉCHEC DE L'AMOUR

J'ai montré de quelle manière l'amour est la première réponse à l'angoisse de l'individuation. Chaque structure amoureuse a une certaine puissance d'apaisement de cette angoisse. Mais l'apaisement est toujours instable, temporaire et partiel : on ne peut pas créer des stratégies d'identification qui soient complètement réussies, simplement parce que la diasomie nous empêche de prendre la place de l'autre. Chaque structure amoureuse implique donc une frustration, un échec.

Paradoxalement, la diasomie est la structure qui rend unique un corps et le met dans l'impossibilité de reconnaître cette unicité en une identité : le fait d'occuper une place est ce qui donne une identité au corps et la lui enlève en même temps. Les tentatives pour affirmer son identité en occupant la place de l'autre se révèlent à nouveau un échec. On en arrive alors à un comportement opposé : laisser sa place vide. C'est ce qui caractérise les structures de mort.

### III

## La mort

Le mouvement de la fonction-corps a une fin. Drôle de formulation ! Comment pouvoir parler de la fin comme d'une propriété, comme quelque chose que l'on a ? La fonction-corps n'a aucune caractéristique propre, elle cherche une identité qu'elle ne peut jamais trouver, comment peut-elle avoir une fin ? Est-ce que l'on peut parler d'une fin du corps avec un adjectif possessif ? Est-ce que le corps, qui n'a pas même une identité, peut soutenir le poids de l'adjectif possessif quand il s'agit de *sa* mort ?

La mort est l'absence du corps, sa disparition. Donc elle n'est pas du corps, elle est extérieure à lui. Et, en même temps, il se passe quelque chose dans cette disparition qui tend à identifier le corps disparu : la mort permet l'identification. Paradoxalement, ce qui n'est pas possible dans le mouvement du corps le devient lors de son arrêt, ce corps qui ne peut pas être reconnu comme tel lorsqu'il est là, le peut lorsqu'il disparaît.

Le mouvement est fini, il n'y aura plus d'autres traces : on peut regarder tout ce que le corps a perdu dans ses égarements et on peut en faire une unité, le relier en donnant au pêle-mêle un sens. Un sens fini justement. Le déploiement diachronique du mouvement peut être synchronisé au moment où il n'y a plus de mouvement.

La mort est donc le seul véritable antidote à l'angoisse de l'individuation, et cela pour trois raisons fondamentales. En premier lieu, parce que la mort est le moment à partir duquel

on ne laisse plus de traces. Lorsqu'on est mort, on arrête le mouvement qui empêche l'identification : on est finalement, et paradoxalement, achevé. La mort rend possible le geste réunissant, une fois pour toutes, les traces laissées en une unité cohérente qui ne pourra être mise en question. Quand on est mort, on n'a plus rien à dire, on ne peut plus rien faire qui contredise le geste d'unification et d'identification des traces qu'on a laissées.

En deuxième lieu, la mort détruit le besoin de trouver une identité, elle éteint l'angoisse de l'individuation parce qu'il n'y a plus besoin d'identification.

Et, en troisième lieu, la mort est le moment où il devient finalement possible de laisser sa propre place libre, vide, afin que quelqu'un d'autre se l'approprie et puisse être à notre place. Et ce dernier point est sans doute le plus important.

En ce sens, la mort devient une expérience opposée et complémentaire à l'amour. Les structures d'amour se basent sur une recherche pour occuper la place de l'autre dans le but de s'identifier. La mort est, elle, le mouvement consistant à laisser sa place vide, à disparaître pour que l'autre occupe notre situation et puisse ainsi nous donner une identité. Comme on a parlé de structures amoureuses, on parlera de structures de mort. Les deux forces, amoureuse et mortifère, sont toujours coexistantes dans la fonction-corps et engendrent une tension qui détermine son mouvement.

## I. L'ARRÊT

Comme pour les structures de l'amour, on peut analyser les structures de la mort à partir du type de mouvement qu'elles impliquent. La structure de mort fondamentale est celle de l'arrêt. Le mouvement continu est bloqué, il n'y a plus de mouvement, la fonction-corps reste dans un endroit précis, située à jamais. Cette situation finale a une caractéristique paradoxale : elle est vide.



La situation dans laquelle le mouvement de la fonction-corps s'arrête est paradoxalement privée de la fonction-corps, puisque le corps n'est plus là. La place à partir de laquelle on pourrait finalement identifier le corps est vide, le corps n'y est pas. Mais c'est justement grâce à cette absence que quelqu'un d'autre peut occuper cette position et identifier le corps absent. La diasomie n'empêche plus d'avoir la même place parce que la mort a annulé la diasomie du corps. Ce qui rendait le corps unique, le fait qu'il soit impénétrable et donc le seul à occuper une portion de l'espace, n'est plus là : paradoxalement, c'est justement à cet instant où il semblerait impossible de parler du corps absent qu'on peut identifier ce corps.

Un autre prend sa place et assume son discours : il raconte le corps disparu prenant sa voix, se chargeant de la responsabilité du corps disparu. L'arrêt du corps et la position vide qu'il laisse ouvrent la possibilité de raconter ce qu'est ce corps, ce qu'on ne peut pas faire avant parce que le corps est encore là et qu'il devient autre chose.

La tendance à s'arrêter et à finir dans une situation ultime qui restera vide est une tendance de la fonction-corps complémentaire à celle de l'amour-poursuite. D'une part, le mouvement continu de Faust poursuivant quelque chose qui reste dans une situation inatteignable, de l'autre l'arrêt dans une situation atteinte mais vide. Cet arrêt est ce qui est recherché dans la culture grecque ancienne : les hommes ne sont alors pas en quête d'une vie mais plutôt d'une mort glorieuse.

Dans les *Histoires*, Hérodote raconte que lorsque le roi Crésus, demanda à Solon qui était le plus heureux des hommes, Solon répondit que c'était Tellus d'Athènes. Le roi était convaincu qu'il répondrait que c'était lui, puisqu'il avait d'énormes richesses et un grand pouvoir. Mais Solon savait qu'il ne pouvait pas avoir une idée de qui était Crésus avant qu'il n'arrête son mouvement. Le jugement ne peut être donné que sur ce qui

n'a plus de mouvement, ce qui est achevé et que l'on peut regarder comme une unité finie.

C'est donc Tellus le plus heureux. Il s'agit d'un citoyen moyen, qui a vécu une vie aisée mais complètement normale. Pourquoi Solon en fait-il le plus heureux des hommes ? À cause de sa mort. Tellus a eu la chance de mourir dans un combat, glorieusement, aidant ses concitoyens et mettant en fuite ses ennemis. Tellus arrête son parcours dans un lieu particulier, dans une situation particulière et cette situation cristallise son identité. Cette cristallisation devient la chose la plus importante. Dans le lieu même où Tellus est tombé, les Athéniens érigent une statue en son honneur. La statue cristallise l'identité de Tellus, réunit en une unité cohérente les traces qu'il a laissées derrière lui. La statue est la place de Tellus laissée vide et remplie par les Athéniens qui prennent la voix de Tellus et assument la responsabilité de son identité. Tellus devient ce que les autres disent de lui, puisqu'ils parlent depuis la place qu'il a laissée vide au moment même de sa mort.

De notre vivant, l'identité que les autres nous donnent côtoie ce que notre mouvement produit. Chaque identification échoue car nous devenons quelque chose d'autre. Voilà pourquoi Solon ne veut pas s'exprimer sur Crésus. On ne peut parler que de celui qui nous laisse sa place pour parler de lui : le mort. Au moment de l'arrêt, il n'y a plus de différence entre ce que l'on dit de la fonction-corps et ce qu'elle est. Le discours est prononcé depuis la situation laissée vide par la fonction-corps.

La statue est Tellus. La statue est ce que les Athéniens disent en prenant la place de Tellus. La statue est donc l'individuation de Tellus au moment où sa diasomie laisse place à son absence, à sa mort.

Le *Streben Tat* de Faust d'une part, et la vertu, l'*arété* du héros grec de l'autre. Le mouvement inachevé et continu d'un corps que l'on ne peut saisir – parce qu'il n'est déjà plus où on

le cherche, il est déjà plus loin – s’oppose à la disparition d’un corps qui laisse place au jugement posthume, ou mieux, qui se transforme en son jugement posthume.

## II. L’EFFONDREMENT

La deuxième structure de mort est l’effondrement. Dans ce cas, la fin n’est pas la cristallisation d’une situation finale, mais plutôt un gouffre qui engloutit la fonction-corps. C’est la mort de Don Juan : une structure complémentaire à celle de l’amour-fuite. Au lieu d’être une situation dans laquelle le vide laissé par le corps est rempli par la cristallisation de son identité – la statue de Tellus –, le lieu de la disparition est dans ce cas le signe d’une impossibilité. Don Juan est seul, sa solitude l’empêche de rencontrer les autres et de rechercher en eux un appui sur lequel fonder son identité. L’identité de Don Juan devrait se fonder sur lui-même, mais l’absence de tenue de son corps le fait s’effondrer.

L’effondrement, c’est l’instant où la fonction-corps tente de devenir le socle de sa propre identité et où ce socle se révèle instable.

Don Juan est dans une fuite perpétuelle : il fuit tout, ne s’arrête jamais, n’essaye pas de rapprochements. Une exception : celle du Commandeur. Le libertin est insaisissable pour toutes ses proies. Il ne se laisse jamais attraper, comme s’il était effrayé par les femmes qu’il séduit. Don Juan a peur de l’amour parce qu’il n’y voit pas une possibilité d’identification : l’amour est un mouvement vers autrui, mais pour lui il n’y a pas d’autrui. Et, paradoxalement, Don Juan n’est pas effrayé par l’immobilité de la mort : la statue froide et horrible du Commandeur qui fait trembler de peur son serviteur Leporello est un objet de désir pour Don Juan qui insiste pour la rencontrer. Celui qui refuse toute rencontre amoureuse programme avec insistance

une rencontre avec la mort. Don Juan cherche sa fin pour vaincre la diasomie. Il cherche *sa* fin pour s'identifier, en espérant fonder sur cet adjectif possessif sa stabilité, son individuation. Sa fin lui appartient, du moins c'est ce qu'il croit.

Rencontrer le Commandeur, la statue immobile de la mort, est pour Don Juan une stratégie pour ériger seul sa statue. Il n'a pas besoin, comme Tellus, que les autres remplissent le vide qu'il va laisser parce qu'il va le faire lui-même : c'est pourquoi il invite à dîner le Commandeur, comme s'il pouvait soutenir seul le poids de sa diasomie.

Don Juan n'est pas capable de rassembler les traces qu'il a disséminées et qui sont inscrites dans le livre de Leporello – la liste de ses conquêtes – mais il est convaincu qu'il pourra soutenir seul le marbre de ses souvenirs. Le Commandeur est la statue qui unifie, totalise et concrétise l'ensemble du passé de Don Juan : le parcours qu'il a fait et donc son identité.

Mais quand il s'arrête pour soulever ce poids, pour prendre la place de sa propre statue, il s'effondre. La disparition de Don Juan ne laisse pas aux survivants la possibilité de prendre sa place puisque sa place est un trou. Don Juan reste seul, même dans la mort qui devient le sommet de sa fuite et de son caractère insaisissable. Suite à son effondrement, les personnages arrivent sur scène et le cherchent. Les proies de Don Juan cherchent sans cesse à l'attraper, à l'arrêter. Elles ne pourront le faire même après sa mort : on ne peut pas se rappeler de Don Juan, ni même parler de lui, on ne peut que regarder l'endroit où il était et n'est plus. La mort est l'aboutissement et le succès de sa fuite.

L'identité de Tellus est son éloge funèbre qui occupe la situation où il a disparu. Pour Don Juan, il n'y a pas d'éloge funèbre, pas de discours qu'on puisse faire à sa place. Sa place reste vide après sa mort : c'est un gouffre.

### III. L'ÉLOIGNEMENT

La mort, on l'a dit, est un mouvement consistant à laisser sa place vide. La destruction du corps est la première structure de mort. Le corps se défait et laisse sa place libre. Mais, en réalité, que ce soit dans le cas de Tellus – arrêté –, ou dans celui de Don Juan – effondrement –, on est toujours face à un cadavre. Le corps stoppe son mouvement, mais ne laisse pas immédiatement sa place vide. En effet, le corps-cadavre n'a plus le rôle d'une fonction, il ne structure plus l'espace, il ne relie plus le monde à une situation. Le cadavre n'est plus situé. C'est ce qui permet, dans le cas de Tellus, de substituer le cadavre à la statue. La statue, ce sont les citoyens d'Athènes, les autres qui prennent la place laissée vide. Dans le cas de Don Juan, la fonction-corps s'effondre, elle ne laisse pas de place vide parce que cette place est détruite avec le corps, elle devient le gouffre où s'est enfoncé le cadavre.

D'autres structures de mort ne présupposent pas la destruction du corps mais seulement son éloignement : l'abandon de sa situation pour la laisser à quelqu'un d'autre. Ce sont des structures complémentaires à celles de l'amour-fusion et de l'amour-proximité. La séparation, la rupture et l'abandon sont des formes particulières de la mort.

Dans l'amour-fusion, l'identité de l'amant se construit sur la fiction d'un dépassement de la diasomie. Il n'y a plus de « je », il s'est transformé en « nous », puis en « on ». Les deux amants ont – même si ce n'est que fictivement – la même situation. L'éloignement consiste donc à faire exploser ce « on » en deux « je » : à abandonner sa situation pour la laisser à l'autre.

De fait, l'amant qui s'éloigne disparaît puisque la fusion était sa propre position. La séparation détermine la mort, la fin de la fonction-corps qui, après, devra se définir de façon complètement différente. Il y a une véritable rupture entre ce que le corps est

dans l'union et ce qu'il devient ensuite. Il n'y a aucune relation entre les deux. L'amant meurt pour l'autre amant qui prend donc sa place. Il la prend tout simplement en restant là où il est puisqu'il occupait la même situation que l'autre. Sauf que, ce qui n'était que fiction dans la structure amoureuse, devient réalité dans la structure de mort : l'amant a laissé sa place vide, le « on » devient une vérité.

L'amant abandonné prend la place de l'amant mort. Cette disparition donne une force et une stabilité remarquables à l'identité du disparu mais plonge à nouveau le rescapé dans l'angoisse de l'individuation : plus personne ne soutient son identité. L'amant abandonné se charge d'un discours qui construit la cohérence de l'identité du disparu. Son absence permet cette cohérence. Finalement, l'amant n'est que ce que l'autre raconte de lui.

Cette substitution se fonde, elle aussi, sur une fiction : celle qui considère l'éloignement comme une disparition lorsque cela ne l'est pas. La séparation produit en réalité une hétérotopie puisque l'espace des deux amants se scinde en deux. Dans l'un des deux espaces l'amant est mort, dans l'autre il est là, situé.

Le même éloignement a une forme très différente dans le cas de l'amour-proximité. Le départ n'est pas interprété comme une disparition, il n'y a pas création d'une hétérotopie. L'amant qui reste devient néanmoins responsable de l'autre. Il doit jouer deux rôles pour maintenir la structure polaire de son espace. Dans ce sens, ce qui n'était pas possible en présence de deux amants, le devient suite à l'éloignement de l'un d'eux. La diasomie empêchait d'être à la même place. Mais lorsque cette place est vide, l'amant qui reste doit jouer entre les deux situations : la sienne et celle de l'autre. Ainsi, il prend véritablement la place de l'autre et prononce son discours. Il s'agit bien sûr d'un discours au passé puisqu'on accepte le fait que l'amant parti continue à laisser des traces, poursuit son parcours. Mais l'éloignement

permet la cristallisation d'une identité forte arrêtée au moment du départ. Comme une narration tronquée : on sait qu'ensuite il y a d'autres faits, d'autres événements, mais on les met entre parenthèses, on ne s'en occupe pas. On fonde la cohérence de la narration sur un point final même si celui-ci est arbitraire.

#### IV. LA MORT PROJECTIVE

Les structures de mort sont, pour la plupart, basées sur un paradoxe : l'identité devient possible au moment de la disparition. Le corps qui trouve son identité, stable et cristallisée, est celui qui n'est plus là. Dans les cas de l'arrêt et de l'effondrement, le corps n'est plus là, car il est devenu un cadavre. Dans le cas de l'éloignement, le corps n'est plus là parce qu'il est ailleurs, il a abandonné sa situation, il a créé une rupture dans son parcours. Il a donc laissé une identité stable d'une part pour continuer ailleurs sa recherche d'une identité diachronique.

Ce qui n'est pas possible dans les structures amoureuses – pour lesquelles la diasomie reste t un obstacle à l'identification – le devient pour les structures de mort où la diasomie disparaît avec le corps.

Cette force d'identification de la mort détermine une sorte de désir de mort, opposé et complémentaire à l'amour. Cohabitent alors les deux mouvements de rapprochement et d'éloignement, c'est-à-dire l'imposition de sa présence dans la situation de l'autre ou l'absence dans sa propre situation. On peut affirmer que c'est la tension entre ces deux tendances qui produit la dynamique de la vie.

Le désir de mort pousse la fonction-corps à tenter d'apaiser l'angoisse de l'individuation avec le mouvement typique des structures de mort : laisser sa place libre. Mais le problème est que, pour que l'identification se fasse, il faut que le corps ne soit plus là. La mort ne permet pas la jouissance de sa propre

identification. Projeter sa mort et donner la mort sont des structures qui cherchent à résoudre ce paradoxe.

Prenons trois exemples de mort projective : le suicide de Werther, le bilan de vie du Roi Lear et le *Nunc dimittis* de Syméon.

Le suicide de Werther est organisé de façon à ce que Werther lui-même puisse jouir du fait que l'autre va prendre sa place. Le vide qu'il laisse sera rempli par Charlotte, son amour impossible. La diasomie empêche l'union dans l'amour, il ne reste que la mort, la disparition du corps qui permettra l'union désirée. Mais Werther veut être là au moment où il laissera sa place.

Le suicide est organisé et surtout raconté, vécu. Ce qui intéresse Werther est ce qui arrivera après sa mort, comme s'il pouvait être là. Il anticipe sa mort pour pouvoir s'identifier. Quand il écrit sa dernière lettre à Charlotte, il déclare être finalement tranquille. L'angoisse de l'individuation est apaisée dès que son projet est mis en place. La fiction de la nécessité et de la sûreté de la mort est fondamentale pour que cette anticipation fonctionne. Le projet n'est pas seulement un projet. Quand Werther écrit c'est comme s'il était déjà mort, c'est ainsi qu'il peut jouir de ce qui arrivera après son suicide.

Cette mort projective se base sur une fiction : Werther ne sera pas là au moment de sa mort, lorsque Charlotte prendra sa place. Et son identité de mort sera celle d'un malheureux exalté et non celle d'un héros tragique. Dans sa mort projective, Werther prétend obliger l'autre à prendre sa place lorsqu'il est encore là : finalement, il oblige l'autre à être ce que lui veut.

Le roi Lear se base sur le même schéma de projection. Il prétend faire un bilan de vie avant sa mort. Il prétend rester là après sa vie et être présent lors de l'érection de sa statue, lorsque ses filles prendront sa place. Lear prétend prononcer son propre éloge funèbre et jouir, en survivant, de la cristallisation de son identité. Mais – Solon l'avait déjà dit au roi Crésus – cela n'est



pas possible. Tout simplement parce que la vie n'est pas finie, Lear n'est pas mort et ne peut pas produire son identité en un récit achevé et cohérent : ce récit est mis en discussion par le simple fait que son protagoniste soit encore là, en train de faire des choses, de changer.

La tragédie de Lear dérive justement de cette projection illégitime : comme si l'on demandait l'addition avant d'avoir fini de manger.

La mort n'identifie que lorsqu'elle se base sur l'absence du mort. Seul celui qui accepte sa disparition peut être identifié, seul celui qui sait qu'il ne jouira pas de son identification sera identifié. C'est le cas de Syméon, le sacerdote de l'Évangile de Saint Luc, qui demande à Dieu de le laisser mourir après avoir vu Jésus. Après avoir pris l'enfant dans ses bras, Syméon s'exclame : « Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur s'en aller en paix, selon ta parole. Car mes yeux ont vu ton salut, salut que tu as préparé devant tous les peuples, lumière pour éclairer les nations, et gloire d'Israël, ton peuple. » Ce chant, le *Nunc dimittis*, est en effet un exemple de mort projective, mais très différent de celui de Werther et de Lear. Syméon accepte complètement son hétéronomie. Sa mort n'est pas décidée par lui, ce n'est pas lui qui fait un bilan, ce n'est pas son identité qu'il cherche. L'événement qui déclenche sa fin est extérieur : la vue du Christ. C'est un événement qui ne le regarde pas en tant qu'individu, mais qui touche plutôt le destin collectif. Syméon n'est qu'un serviteur de Dieu, son identité ne se fait que par Dieu. Il peut invoquer sa mort, savoir – encore en vie – que son parcours est achevé, cohérent. Mais il ne peut le faire que parce que son parcours entier est hétéronome. Il sait que son parcours n'est pas le sien, que ce n'est pas son identité qui est en jeu, mais la volonté de Dieu.

Encore une fois, comme dans le cas des structures amoureuses, on a deux options pour apaiser l'angoisse de l'individuation :

la fiction – celle de Lear et de Werther – ou l'acceptation – celle de Syméon. Les deux tendances ne sont séparables que d'un point de vue logique puisqu'elles coexistent toujours dans les mouvements de la fonction-corps.

## V. DONNER LA MORT

Si la mort peut être une structure opposée et complémentaire à l'amour en tant que mouvement consistant à laisser sa place à l'autre, elle peut aussi entrer dans la dynamique des structures amoureuses : lorsqu'il s'agit de donner la mort. De la même manière, l'amour peut prendre le mouvement de la mort dans les structures où on laisse l'autre prendre sa place – dans l'amour-sacrifice, par exemple.

Tous ces mouvements sont dus à une même cause et déclenchés dans les mêmes conditions : l'angoisse de l'individuation et l'impossibilité d'annuler la diasomie. Tous ces mouvements relèvent donc d'un même effort, celui d'occuper à deux la même place, d'avoir la même situation pour pouvoir raconter la même histoire, voir, ouïr, toucher les mêmes choses et, de cette manière, confirmer, stabiliser, concrétiser son identité. Prendre la place de l'autre ou laisser la sienne.

Quand, dans le mouvement vers l'autre, la diasomie se manifeste, on réalise qu'une fusion est impossible. Le rapprochement réitéré donne lieu à des échecs multipliés : pour prendre la place de l'autre, il ne reste qu'à le supprimer. Le mouvement d'amour se transforme en mouvement de mort. C'est l'amour de Jacques Lanier dans la *Bête humaine* de Zola. Le personnage ne sait pas pourquoi il associe l'excitation sexuelle à une envie irréfrenable de tuer. Pour Jacques Lanier, il n'y a pas de différence entre désirer une femme et désirer la supprimer. Le désir sexuel se transforme sans solution de continuité en désir meurtrier, l'excitation sexuelle en excitation de mort.

Donner la mort à l'autre est la seule façon pour occuper vraiment sa place, pour regarder avec ses yeux. Même si, en supprimant l'autre, on se rend compte que c'est plutôt l'identité du mort que l'identité de l'assassin qui est définie. L'assassin se retrouve seul à devoir assumer la responsabilité du disparu. Être à la place du mort ne veut plus dire, pour l'assassin, pouvoir lui confier la stabilité de son identité mais devoir se charger de celle du mort.

Le meurtre est, dans ce sens, une conséquence extrême de l'amour et appartient plutôt aux structures amoureuses qu'à celles de mort. Mais il donne lieu à une impossibilité différente et complémentaire : au lieu d'être limité par la diasomie dans la fusion, on est obligé d'assumer le poids de l'identité de l'autre à cause de sa disparition.

## VI. LE CONFLIT, LA DOMINATION ET L'ASSUJETTISSEMENT

Cette envie de supprimer l'autre révèle l'élément conflictuel caché derrière les structures d'amour et de mort : pour la première fois, la diasomie se manifeste comme une raison de conflit.

Jusqu'à présent, j'ai montré les dynamiques enclenchées par l'angoisse de l'individuation d'un point de vue purement formel. À savoir : sans prendre en compte les implications politiques et sociales de ces mouvements. C'est la logique même du mouvement de la fonction-corps qui détermine d'une part le rapprochement vers l'autre typique de l'amour et de l'autre l'abandon de sa propre situation typique de la mort. Le besoin de se définir une identité est un moteur formel de la fonction-corps – que j'appelle, et ce n'est pas par hasard, « fonction » pour pouvoir justement en analyser la structure formelle.

Or, ces dynamiques formelles impliquent des structures qui dépassent leur sens logique pour donner lieu à des enjeux

purement politiques : la diasomie devient motif de conflit et donc de tentative de domination ou de risque d'assujettissement.

Le conflit vient du fait que, pour déterminer son identité, la fonction-corps devrait occuper la même place que l'autre, mais la diasomie l'en empêche : deux fonctions-corps essayent d'occuper la même place. Le rapprochement désirant qui caractérise l'amour se cogne à l'impossibilité de la fusion. Il devient le désir d'avoir ce que l'autre a et que, par conséquent, nous ne pouvons pas avoir. Occuper le même territoire est impossible : c'est donc la guerre. L'accouplement, rapprochement désirant, se transforme en affrontement pour obtenir la suprématie : une lutte pour la domination, une tentative d'éviter l'assujettissement.

De cette manière, la question de l'identité devient une question politique. Le constat que la constitution de sa propre identité dépend de l'autre pousse la fonction-corps à essayer de maîtriser l'autre, de le dominer pour pouvoir contrôler ce qui la concerne directement : si je dépends de toi, je veux pouvoir te dominer pour faire de toi – et donc de moi, ou *du* moi – ce que je veux. L'hétéronomie me pousse à vouloir contrôler cet autre qui me règle. Dans ce sens, toute domination se base sur la reconnaissance d'une hétéronomie et se croise, donc, avec un assujettissement. L'assujettissement est le fait de reconnaître que notre identité n'est pas la nôtre, mais qu'elle est faite par l'autre, par une situation que nous ne pouvons pas conquérir puisqu'elle est déjà occupée. C'est ainsi que le moi devient un sujet, assujetti par l'autre qui occupe la situation pouvant m'identifier.

Domination et assujettissement sont les résultats des dynamiques d'amour et de mort. Je m'assujettis dans la construction du moi qui se base sur une fusion, puisque mon être moi dépend de l'autre. Je m'assujettis dans le fait de laisser vide ma place et de devenir ma propre statue, comme dans le cas de Tellus. Mais, en même temps, celui qui me domine prend en charge mon identité et ne peut pour autant tenir la sienne.

Le conflit n'est pas une implication nécessaire de la diasomie, mais une issue se manifestant lorsque les modes de la fiction et de l'acceptation ne sont plus ressentis comme suffisants. En d'autres termes : le conflit devient inévitable quand on pense la tension déterminée par l'angoisse de l'individuation et l'impossibilité diasomique de l'identité comme une opposition tragique et déchirante. Or, un des objectifs de ce livre est de montrer que l'on peut, justement, dépasser la pensée tragique et sortir des dispositifs de conflit. Ce à quoi sera dédié le dernier chapitre de cet ouvrage.

## VII. LE DON

Dans un sens très différent, le don peut être considéré, à un certain titre, comme étant une structure de mort. Cela démontre l'empiètement des dynamiques d'amour sur celles de mort. En effet, le don est un mouvement se rapprochant beaucoup de l'amour-sacrifice. Sauf que le don, en tant que structure de mort, ne présuppose aucun rapprochement à l'autre mais seulement une dissolution de soi. L'amour-sacrifice fondait son effacement sur l'impossibilité de prendre la place de l'autre : on laisse sa place vide pour être plus proche de l'autre, on laisse l'autre venir là où l'on est pour être plus proche de lui.

Le don ne démarre pas de ce constat et, en ce sens, il est complètement gratuit : il ne repose pas sur une hypothèse, sur un besoin qu'on ne pourrait assouvir autrement. Le don est l'abandon inconditionné de sa situation. Finalement, dans son sens strict, le don n'a pas de destinataire puisque, s'il s'adressait à quelqu'un, il présupposerait une reconnaissance et deviendrait ainsi un sacrifice. Donner à quelqu'un signifie demander à l'autre de se charger du poids de notre identité. C'est en effet l'objectif de l'amour-sacrifice. C'est un mouvement de rapprochement qui implique un éloignement successif afin que l'union se réalise.

Alors que le véritable don ne demande pas à celui qui le reçoit d'en être responsable. En tant que structure de mort, le don présuppose l'absence du donnant au moment du don, tout comme la mort implique l'absence du mort. Tellus ne se fait pas ériger une statue, il se limite à disparaître. C'est le vide qu'il laisse qui détermine le remplissage : les Athéniens, eux, sont attirés par la place laissée vide par Tellus sans que celui-ci n'y soit pour rien. L'amant qui se sacrifie ressemble plutôt à Werther ou à Lear dans leur mort projective : pour que l'autre prenne ma place, je la lui laisse.

Le donnant, comme Tellus, se limite à donner : il donne sa situation en la laissant libre et en évitant de se demander à qui il la donne, qui va l'occuper après lui.

La reconnaissance, si elle se produit, se produit à son insu, en son absence, dans la place qu'il a laissée. Il trouve dans la reconnaissance une identification dont il ne peut pas profiter parce qu'il n'est plus là, il n'assiste pas à la réception du don.

L'exemple le plus évident de ce type de don, qui est selon moi la forme la plus radicale, est le don du parent à l'enfant. Le don du parent n'est pas destiné à être reçu, le parent n'attend pas de gratitude ni de reconnaissance. Il sait que ce qu'il donne ne sera pas perçu comme un don et qu'il ne pourra assister à sa réception. Le don parvient en retard, une fois le parent disparu. Et l'identification du parent par l'enfant se fait quand le premier n'est plus là. Le parent ne peut assister au fait que son enfant devienne le signe de son identité car, quand cela se produit, il n'est déjà plus là. Don de la vie, don de tout : ce n'est pas la naissance ni la croissance et l'épanouissement de l'enfant qui témoignent d'une réception du don. L'enfant n'est pas redevable, il ne doit rien, il est structurellement ingrat. Ce n'est que dans un second temps, à la disparition du parent, que l'enfant finit par occuper la place laissée libre, par recevoir le don qui lui a été fait.

Bien sûr, le don peut avoir un sens complètement opposé lorsqu'il est une demande de reconnaissance. Donner devient l'acte à travers lequel on prétend à la gratitude : je donne pour assister au moment où l'autre devra reconnaître avoir reçu ; il devra donc *me* reconnaître. Comme la mort projective, ce don a un caractère de fiction projective. Je laisse ma place, mais continue de la surveiller, je cède à l'autre ma situation, mais prétends assister à son installation afin qu'elle soit en réalité la mienne. J'érige moi-même ma statue.

### VIII. LES VACANCES

La symétrie entre les structures d'amour et de mort met en parallèle la notion de voyage et une autre notion complémentaire : celle des vacances. Si le voyage, dans ses différentes manifestations, est un mouvement d'amour – il consiste à se déplacer vers l'autre pour se mettre à sa place –, les vacances sont plutôt le mouvement d'abandon de sa propre situation. Comme son étymologie l'indique, les vacances consistent à produire le *vacuum*, le vide. Je vide ma situation en me dérobant. Le départ et le mouvement sont encore à la base de cette structure : j'abandonne la situation initiale pour partir ailleurs.

La mort physique a un caractère extrême – on ne meurt pas, on ne l'expérimente que via les autres. Les vacances sont donc la structure de mort la plus récurrente, la plus vécue. On pourrait affirmer qu'elles sont l'expérience de mort par excellence ; elles sont notre mode d'accès aux structures de mort. C'est à travers l'expérience des vacances que l'on saisit l'échec des structures amoureuses et comprend la solution radicale à l'anxiété de l'individuation proposée et garantie par les structures de mort. Notre mouvement quotidien vers l'autre pour essayer de stabiliser notre identité est un échec ; on ne peut avoir qu'une identité posthume. Les vacances en donnent un aperçu temporaire mais puissant.

Ce lien étroit entre vacances et mort est le thème de *La mort à Venise* de Thomas Mann que j'analyserai ici comme meilleur exemple de la forme-vacances. Le roman commence par nous révéler la raison pour laquelle le protagoniste – Gustav Aschenbach – part en vacances : un regard. Aschenbach est au sommet de son travail, de sa réalisation, de son épanouissement professionnel et artistique. Écrivain connu, célèbre et estimé, il dédie sa vie au travail : sa vie est pleine. Pendant une promenade, il regarde un passant. Ce qui se produit est exactement le voyage imaginé au début de ce livre. Il y a des choses autour de moi, il y a une personne, cette personne me regarde et, par conséquent, je suis obligé de me poser la question : « c'est quoi, moi ? »

Aschenbach a observé ce passant d'un regard curieux et naïf, comme celui que nous portons sur ce qu'il y a autour de nous avant de nous poser une question quelconque. Ce passant l'a regardé à son tour. Le fait d'être regardé met Aschenbach dans un état de malaise, d'angoisse. Il ressent comme une ouverture de son esprit, une agitation qui le pousse à partir : la *Reiselust*, l'envie de partir. Découvrir que l'autre me regarde m'oblige à me poser la question du moi. Je sens que je ne peux pas y répondre en restant là où je suis, je ressens le besoin immédiat d'aller vers l'autre pour voir ce qu'il voit, pour *me* voir, pour répondre à ce « c'est quoi, moi ? c'est quoi, ce que tu vois ? ».

L'agitation d'Aschenbach n'est rien d'autre que l'angoisse de l'individuation. En effet, Thomas Mann nous fait rapidement comprendre qu'Aschenbach, même s'il est un écrivain à succès et reconnu, n'a pas d'identité propre. Il n'est que son travail, ou mieux, ce que ses lecteurs pensent de son travail. L'amour de ses lecteurs est un échec, il ne peut pas l'identifier, puisque ses lecteurs ne sont pas lui, puisqu'il est encore là. Il faut donc partir.

Mais ce que le personnage recherche n'est pas un voyage. Il n'a aucune envie de voyage, il ne veut pas rencontrer l'autre,



il ne veut pas regarder avec les yeux de l'autre. Il veut un vide, il ne peut plus supporter l'échec du plein de son existence. Son départ est un éloignement, un abandon de sa situation. Les vacances sont le vide total. Vide qui, dans le roman, devient – sans solution de continuité – le vide de la mort.

L'activité d'Aschenbach, son élan créatif, sa fièvre de travail, se transforment en passivité : il se laisse faire. Il ne voyage pas, il est porté. Le gondolier qui le transporte au Lido n'obéit pas à ses ordres, il fait ce qu'il veut. Un Caron qui ne s'occupe pas des désirs des âmes qu'il transporte parce que ces âmes n'ont plus de désirs. Passivement, Aschenbach se retrouve dans le vide, dans l'immobilité de l'absence, dans la stagnation de la lagune vénitienne.

Dans ces vacances, il n'y a pas de rencontres puisqu'on est dans un non-lieu, dans le lieu de l'abandon de toute situation. Mais, c'est justement dans cette passivité absente qu'Aschenbach peut trouver son identité. La vérité de ce qu'il est dans sa diasomie se manifeste dans sa décomposition, au fur et à mesure que le choléra le fait disparaître. Passif, Aschenbach se laisse définir par l'autre, laisse l'autre prendre sa place.

## IX. L'IMMORTALITÉ

La diasomie est une structure qui rend un corps unique. S'il n'y avait pas de diasomie, il n'y aurait pas plusieurs corps mais un seul. Paradoxalement, cette unicité est aussi ce qui empêche l'identification. Le jeu de la mort avec la diasomie est donc l'articulation stratégique de la production de l'identité. La mort est un dépassement de la diasomie, mais sans mort il n'y aurait pas d'unicité du corps. En d'autres termes, la diasomie n'aurait aucun sens si elle n'était pas destinée à se finir, à disparaître.

Pour comprendre ce lien entre la diasomie et la nécessité d'une fin, nous devons revenir sur le concept de diachronie

défini dans le premier chapitre. J'ai défini la diachronie comme la rupture et la fragmentation du temps. En d'autres termes, la diachronie est ce qui rend le temps hétérogène : un instant ne ressemble jamais à un autre. La diasomie est basée sur cette rupture du temps : l'impossibilité de prendre la place d'un autre corps est limitée à un instant précis. On ne peut *synchroniquement* pas avoir la même place qu'un autre corps, et – chaque instant étant différent – cela implique que l'on n'aura jamais la même situation, ou alors une situation semblable à un instant différent.

Pour le dire avec le langage développé précédemment : deux fonctions-corps ne peuvent pas attribuer la même valeur du domaine à la même valeur du codomaine. Quand je prends la place de l'autre, j'attribue la situation qui était la sienne à un monde qui a entretemps changé, qui n'est plus le même. Mais s'il n'y avait qu'un monde ? S'il n'y avait pas de diachronie ? Si tous les instants se ressemblaient ? Si le temps était homogène ? Ou s'il n'y avait pas de temps ?

L'absence de fin est aussi une absence d'hétérogénéité du temps. L'infini est indifférencié et homogène. Dans l'infini, la diachronie ne veut plus rien dire. Même en voulant admettre que les instants sont différents, un instant finira par se représenter tel quel. On pourra, ainsi, avoir deux instants qui sont exactement les mêmes. Mais, dans cette répétition, il sera possible d'avoir plusieurs corps dans la même situation. Sans fin, il n'y a pas de diachronie ; sans diachronie, il n'y a pas de diasomie ; et sans diasomie, il n'y a plus de différence entre un corps et l'autre. Le temps devenant homogène, les corps aussi deviennent parts d'un tout indifférencié.

C'est le cas dans la nouvelle de Borges *L'immortel*. Le personnage, après avoir bu à la source de l'immortalité, se retrouve dans un temps qui n'a plus de structure puisqu'il n'a plus de fin. Donc le personnage est tous les personnages. Il n'y a plus de différence entre Ulysse et Homère. Dans l'infini, la même

personne aura vécu la vie d'Ulysse et celle d'Homère ; et, de la même manière, celle de tous les êtres vivants. La condition de l'immortel est donc insupportable car, dans l'éternité, il n'y a plus aucune possibilité d'identité. Sans limites, on est tout ce que l'on peut être, toutes les possibilités se réaliseront un jour.

Encore une fois, cette structure peut sembler paradoxale : la mort qui détruit le corps est ce qui l'identifie, ou du moins qui le différencie des autres corps.

L'identité, comme le savait déjà le Solon d'Hérodote, est un récit : pour qu'elle existe, il faut qu'elle soit finie. Il faut que le corps identifié ne puisse plus se mouvoir, il faut qu'il n'y ait plus de possibilités ouvertes devant lui. L'identité présuppose la disparition. C'est pourquoi le personnage de Borges part en quête de la source de la mortalité. Redevenir mortel signifie revenir au paradoxe : seule la fin peut donner une identité tout en étant une disparition.

## X. L'UTOPIE DE LA MORT

La mort est une identification utopique car le moi qui s'identifie est dans un non-lieu au moment de l'identification. Le corps n'est pas là, il n'est nulle part. Si l'amour produit des hétérotopies, la mort produit, elle, des utopies. Dans les structures d'amours, l'impossibilité pour deux corps d'occuper la même place est résolue grâce à une projection dans un espace parallèle. Dans la mort, il n'y a pas besoin de projection. La double occupation d'une même situation se fait dans un non-lieu : celui de la mort de Tellus qui n'est plus là, de l'effondrement de Don Juan, ou des vacances de Aschenbach.

En même temps, l'utopie de la mort est, nous l'avons vu, une achronie : le temps cesse de faire changer le corps, il s'arrête pour toujours et ainsi l'identité peut rester stable. La statue, hors du temps, se substitue au corps.

Et enfin, la mort produit une asomie : à la base de l'utopie de la mort est la disparition du corps.

En d'autres termes, la mort produit une identification grâce à une négation. Les dia- de diachronie, diatopie et diasomie sont dépassés grâce à une destruction. Le fait de les détruire en démontre tout le poids, la valeur, le sens. Détruire le temps montre qu'il y avait du temps, détruire l'espace fait clairement apparaître le sens des lieux, détruire le corps lui donne une identité stable et posée.

Là où l'amour échouait dans son objectif d'identification, la mort réussit. Mais cette réussite est posthume et, finalement, paradoxale. Que la quête d'identité puisse se résoudre après ou dans la mort, cela ne peut pas vraiment apaiser l'angoisse de l'individuation, cette angoisse n'existant plus après la mort.

L'identité que nous obtenons dans la mort n'est finalement qu'une source d'angoisse dans la vie : une angoisse qui nous pousse à aller de l'avant puisque nous situons l'utopie de l'identité dans le futur de la mort. L'identité devient une utopie, un non-lieu toujours plus éloigné que nous poursuivons tout en sachant que nous ne l'atteindrons jamais.

La question qui se pose est donc : l'utopie peut-elle avoir un autre sens ? Je tenterai de répondre à cette question dans les prochains chapitres.

## IV

### Les identités virtuelles

L'identité est une question d'amour, l'identité est une question de mort. Amour et mort sont les deux mouvements sur lesquels se fonde le processus d'identification. Ou – mieux – l'amour et la mort sont des mouvements déclenchés par une angoisse de l'individuation qui ne peut jamais être complètement éteinte.

Dans les dernières années, on a commencé à parler d'une forme particulière d'identité : l'identité virtuelle. Nous savions déjà que nous pouvions avoir plusieurs identités. L'angoisse de l'individuation est permanente justement pour cette raison : nous pouvons établir des identités synchroniques qui durent l'espace d'un instant, mais il est très difficile de les réunir en une identité diachronique. Nous disséminons des traces qui peuvent donner lieu à plusieurs identités, chaque récit différent donnant lieu à une identité différente.

Mais la notion d'identité virtuelle suscite rapidement la curiosité : on dirait qu'elle prétend être une identité parallèle qui coexiste avec notre première identité. Comme si nous étions en même temps deux choses différentes. Il est vrai que nous ne savons même pas ce que nous sommes. Pourtant, à la demande « c'est quoi, moi ? » s'ajoute aujourd'hui la question « c'est quoi, moi, virtuellement ? ».

Dans ce chapitre, j'essaierai de donner une interprétation de l'identité virtuelle. Pour ce faire, il faudra confronter les mouvements de recherche et production de cette identité avec les dynamiques que nous avons analysées jusqu'à présent.

En d'autres termes, il s'agira ici de se demander si et de quelle manière on peut retrouver dans le monde virtuel les dynamiques et les mouvements d'amour et de mort qui sont à la base de la recherche identitaire.

Il faudra aussi éclaircir le sens du mot « virtuel » qui définit cette forme d'identité. On commencera par le considérer comme un synonyme de numérique : les identités virtuelles sont les récits identitaires que l'on peut produire et retrouver dans les espaces créés par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Mais nous verrons qu'il n'est pas tout à fait synonyme de numérique et qu'il indique plus particulièrement une qualité du numérique qui, si elle lui est indissociable, n'en est pas pour autant exclusive.

Les espaces où nous irons détermineront d'ultérieurs égarements. On comprend très vite que le voyage que nous sommes en train de faire et qui nous porte à nous perdre sans cesse se transforme maintenant en une navigation, forme de déplacement produisant d'autant plus d'égarements. La navigation est la métaphore utilisée pour décrire les mouvements dans l'espace du web et je crois que ce n'est pas une métaphore dépourvue de sens. En effet, l'espace des nouvelles technologies a, nous le verrons, quelque chose qui le fait ressembler à la mer.

## I. LA NUDITÉ DE LA REINE

Une histoire peut nous aider à plonger dans le domaine du virtuel et à analyser la structure de son espace et de ses propres dynamiques : celle de Gygès et Candaule racontée par Hérodote dans ses *Histoires*. Candaule est un roi lydien très amoureux de sa femme dont il proclame sans cesse la beauté à son garde et ami Gygès. Candaule a peur que Gygès ne le croie pas, qu'il ne comprenne pas l'immense beauté de sa femme. Il lui demande alors de se cacher derrière la porte de sa chambre

pour voir la reine nue. Gygès est obligé d'obéir, mais la reine s'en aperçoit. Elle sait que Gygès a vu sa nudité et le met face à un choix : ou il tue le roi et devient roi lui-même, ou bien il se fait tuer pour avoir vu ce qu'il ne devait pas voir.

L'amour de Candaule définit son identité : il est ce qu'il est parce qu'il est amoureux de sa femme. Le mouvement amoureux est celui qui le rend roi : le roi – le roi seul – est celui qui est lié à la reine. Ce lien constitue une unité entre les deux, une unité et une fusion qui permettent l'intimité. L'amour qui lie le roi et la reine implique que l'un puisse voir la nudité de l'autre. Mais, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, l'amour échoue dans son mouvement d'identification. Candaule a besoin d'objectiver son identité, que quelqu'un d'autre partage sa place. Le besoin de Candaule est le besoin dérivé de l'angoisse de l'individuation. Il insiste auprès de Gygès, il raconte ce qu'il voit pour donner un poids à ce qu'il est, mais se rend compte que Gygès et lui occupent deux lieux différents et qu'ils ne pourront jamais être l'un à la place de l'autre.

« Mets-toi à ma place » : l'injonction absurde est impossible à cause de la diasomie. La situation de Candaule ne sera jamais celle de Gygès. Il faut donc trouver un stratagème, une ruse pour contourner l'impossibilité, pour duper la diasomie.

La cachette de Gygès est cet espace mystérieux où l'impossible devient possible, où l'on voit ce qu'on ne peut voir parce qu'on est là où il est impossible d'être. Revenons avec plus d'attention sur cette cachette : Gygès est derrière la porte de la chambre où Candaule couche avec sa femme, la chambre où s'accomplit l'unité des deux – unité qui n'en est pas vraiment une à cause des échecs de l'amour. Quand Candaule arrive, sa femme se déshabille. Détail important : Gygès ne voit pas simplement une femme nue, il voit ce que le roi voit, il voit la reine nue, c'est-à-dire qu'il voit avec les yeux du roi.

La nudité de la reine est ce qui fait de Candaule le roi parce que c'est le point le plus poussé de la construction de son identité. La dynamique de l'amour porte Candaule à se rapprocher le plus possible de sa femme. La diasomie empêche une union totale mais, dans le jeu du rapprochement, ressort une formation identitaire. La nudité que Candaule peut voir est le signe de cette intime proximité. Seul celui qui voit la nudité de la reine peut définir son identité comme étant celle du roi. Mais, si je suis roi parce que je vois la nudité de la reine, dès que quelqu'un d'autre la voit, il prend ma place, se substitue à moi, devient roi, devient moi.

De cette manière, Gygès est devenu le roi grâce à sa cachette, à cet espace incompréhensible rendant possible la coexistence de deux corps dans la même situation. La condition de la réussite est que cet espace reste complètement parallèle à l'autre : les mondes de Gygès et de Candaule ne doivent pas s'entrecroiser. Gygès doit voir sans être vu, il doit prendre une position dans un monde auquel il ne doit surtout pas appartenir. C'est ici que le plan de Candaule échoue : la reine voit Gygès et brise la séparation entre les deux espaces. La diasomie reprend alors ses droits : deux corps ne peuvent occuper la même situation, l'un ou l'autre – Gygès ou Candaule – est de trop. Gygès est devenu Candaule parce qu'il a pris sa place : la mort de Candaule est, de fait, déjà survenue.

Je propose d'utiliser ce récit comme une métaphore de l'identité virtuelle. Candaule est l'identité virtuelle de Gygès, sa cachette, l'espace de l'usager, sa femme, le signe des mouvements d'amour à travers lesquels il cherche son identification. Il faut s'interroger sur la cachette de Gygès : comment cet espace est-il structuré ? Quel rapport entretient-il avec l'espace de Candaule et sa femme ? Comment peut-il être parallèle et en même temps empiéter sur l'autre ?

Voilà les questions que nous nous poserons dans ce chapitre pour essayer de comprendre le sens de l'identité virtuelle.



## II. L'ESPACE DU WEB

### 1. Hétérotopies et syn-topie

Quel type d'espace est la cachette de Gygès? Comment est-ce possible qu'il puisse, depuis ce lieu, prendre la place de Candaule? Nous avons rencontré une structure spatiale analogue lorsque nous avons parlé d'identification projective. Lire un roman ou regarder un film donne la possibilité de se mettre à la place du personnage. On voit, en effet, ce qu'il voit, on ressent ce qu'il ressent. Mais cela est possible grâce à la coexistence et à l'empiètement de deux espaces : l'espace où je me trouve en tant que lecteur ou spectateur, et l'espace où je me projette. L'espace de l'action littéraire ou cinématographique se structure en tant qu'hétérotopie. En ce sens, on peut essayer de comprendre la cachette de Gygès comme une hétérotopie, un espace différent de celui où se trouve Candaule, mais qui a avec ce dernier un rapport privilégié.

Mais quel est le rapport entre ces deux espaces? Est-ce que l'espace hétérotopique est un espace imaginaire? Il faut d'abord souligner une différence entre l'hétérotopie qui caractérise l'identification projective et celle qui caractérise l'espace de la cachette de Gygès. Dans le cas de l'identification projective, l'hétérotopie est l'espace où se produit l'action : l'espace de l'action cinématographique ou celui de l'action littéraire. Cette hétérotopie côtoie l'espace où je me trouve en tant que lecteur ou spectateur. En d'autres termes, l'hétérotopie est l'espace où je me projette. Et c'est un espace imaginaire, tout simplement parce que c'est une fiction qui s'y produit, une fiction cinématographique ou littéraire.

Dans le cas de Gygès, il n'y a pas d'éléments imaginaires ou fictifs. Gygès est bien là, derrière la porte, pendant que Candaule est, lui aussi, là avec sa femme. En plus, l'espace hétérotopique n'est pas celui où se produit l'action – là où sont Candaule et sa femme – mais celui d'où on la regarde, l'espace de Gygès.

La situation spatiale déterminée par les nouvelles technologies – en particulier par Internet – ressemble de près à celle de l’histoire de Gygès et Candaule. Internet produit un dédoublement de l’espace : d’une part, la situation de l’usager dans l’espace virtuel, d’autre part celle de l’usager devant son ordinateur. L’action – la véritable action, le véritable mouvement – se produit sur le réseau. Mais ce qui se passe sur le réseau peut être regardé depuis une cachette semblable à celle de Gygès : la chaise devant l’ordinateur.

On ne peut pas vraiment parler de projection, donc : Gygès ne se projette pas à la place de Candaule, plus simplement il le voit. L’usager d’Internet ne doit pas se projeter dans l’espace d’Internet parce que ses actions se produisent directement dans cet espace. Quand je participe à un forum ou quand j’ajoute une photo sur Facebook, je ne dois pas me projeter dans mon identité virtuelle : ce que je fais, je le fais en tant qu’agent sur le web. Gygès voit avec les yeux de Candaule. Ce qui est mystérieux est plutôt l’espace que j’occupe parallèlement à celui d’Internet : ma chaise devant l’ordinateur. C’est un espace qui a tendance à devenir transparent et c’est pourtant un espace matériel, concret, où des actions se produisent. Ce sont des actions différentes de celles qui se réalisent dans le réseau, des actions plus formelles : je tape sur des lettres, j’ai un rapport assez réduit avec ce qui m’entoure, je suis concentré sur un point précis – l’ordinateur. Alors que l’espace du réseau est vivant, large, les actions ont un caractère beaucoup plus matériel : des relations, des discussions, des vues larges.

Mais il existe une relation assez étroite et complexe reliant les deux espaces : une espèce d’attirance, une force qui tend à réunifier les deux, à ramener l’hétérotopie à une *syn-topie*. Gygès ne peut pas rester dans sa cachette, il suffit d’un regard venant de l’espace qu’il voit pour qu’il y soit aspiré. Gygès, le voyeur non vu, échoue dans sa tentative de rester dans son hétérotopie :

la reine le voit. Une fois cette hybridation des deux espaces entamée, l'espace de Candaule détruit celui de Gygès : Gygès doit y rentrer et prendre la place de Candaule ou bien disparaître, mourir.

L'évolution des nouvelles technologies, en particulier la tendance du web à se transformer en web des objets, peut être interprétée de cette manière. Le web a découvert son usager et ne peut pas tolérer qu'il existe un espace autre où celui-ci puisse se cacher. Il n'y a plus rien derrière l'ordinateur : le web a vu l'utilisateur et l'oblige à abandonner sa place cachée. La cachette de Gygès, une fois qu'elle a été découverte, n'est plus une cachette, elle fait partie de l'espace de Candaule et de sa femme : la dualité est réduite à l'unité. Il n'y a plus deux espaces, il n'y en a qu'un. Ce qui se produit avec le web des objets est exactement la même chose : il n'y a pas un monde d'Internet et puis un monde soi-disant « réel ». Le web a occupé tout l'espace, a détruit les possibilités d'hétérotopie et est devenu une syntopie.

## **2. Un espace virtuel**

Internet donne lieu, donc, à une hétérotopie : l'espace derrière l'ordinateur. En même temps, il y a un espace d'Internet, celui qui est produit par la machine. C'est ce que l'on appelle « cyberspace » ou bien « espace virtuel ». Cet espace a la particularité d'être produit et géré par des machines, ordinateurs ou autres.

Or, ce que je voudrais brièvement démontrer dans ce paragraphe est que cet espace n'a pas un degré de réalité différent comparé à d'autres types d'espaces que nous connaissons. En d'autres termes, l'espace virtuel, l'espace généré par les ordinateurs connectés sur le réseau, est un espace réel.

Essayons d'analyser les raisons qui impliqueraient une non-réalité de l'espace virtuel. On peut les résumer en trois points : on pourrait en premier lieu affirmer qu'il s'agit d'un espace immatériel, en deuxième lieu que c'est un espace artificiel

et en troisième que c'est un espace médiat, c'est-à-dire que notre rapport avec cette espace doit passer par un médiateur, la machine.

Ces objections à la réalité de l'espace virtuel sont très faibles et s'effritent lors d'une analyse plus attentive. De quelle matière parle-t-on quand on veut affirmer que l'espace du réseau n'est pas matériel ? Il s'agit bien sûr de l'agencement d'une série d'éléments bien matériels : des ordinateurs, des câbles, des usagers. L'espace n'est rien d'autre que l'ensemble des rapports qu'ont entre eux les éléments, les objets, les choses qui l'occupent. Il n'y a, en ce sens, aucune différence entre l'espace produit par une ou plusieurs machines et l'espace face auquel nous sommes sans la participation des machines. Lors d'une téléconférence, par exemple, il y a bien un usager en chair et en os devant son ordinateur, un ordinateur, un routeur... toute une série de dispositifs permettant de le relier à un autre ordinateur où se trouve une autre personne. L'espace est ce qui structure le rapport entre ces éléments. Dans le cas d'une conférence non virtuelle, on a, admettons, deux personnes dans une salle. Ici aussi, l'espace est ce qui met en relation ces deux personnes : une architecture particulière de la salle qui leur permet ou non, de se voir, de s'entendre – un pupitre, des chaises, une directionnalité de l'adresse.

Bien sûr, l'espace virtuel est artificiel : si l'on entend par artificiel le fait qu'il est construit par des hommes et qu'il n'est pas déjà là. Mais, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, n'importe quel espace est artificiel. L'espace est ce que je crée dès que je cherche à structurer le rapport entre les choses. Sans une opération de mon fait, je suis face à un « il y a » vide et abstrait.

Et voilà que l'on peut affirmer que l'espace virtuel met en place les rapports entre les choses à l'aide de machines, alors que dans l'espace non virtuel, ces rapports n'ont pas besoin

de médiation. Il y aurait donc un « espace naturel », avec lequel nous avons un rapport direct et immédiat, et un espace virtuel qui a besoin d'un intermédiaire technique pour que nos sens puissent le percevoir. La force de cette objection repose sur le fait que la machine permet ou empêche l'implication de certains sens dans les rapports aux objets. Les technologies existantes nous donnent fréquemment la possibilité de voir, moins fréquemment la possibilité d'entendre, très rarement la possibilité de toucher et jamais – si l'on se limite aux expériences quotidiennes de l'utilisateur moyen – de sentir ou goûter.

Or, si cela constitue une bonne critique de l'évolution actuelle de la technique, ce n'est pas pour autant une justification de l'immatérialité de l'espace. En d'autres termes : ce constat nous fait en effet réfléchir sur la primauté de la vision sur les autres sens que la technique détermine. La vue est le sens technique par excellence puisque c'est celui qui, le plus facilement, permet le contrôle. Mais la limitation de notre implication sensorielle dans l'espace virtuel n'implique pas un degré mineur de sa réalité. Pour construire l'espace, l'homme se sert depuis toujours d'outils techniques : les moyens de transport, par exemple, qui déforment les rapports spatiaux entre les lieux qu'ils relient, des moyens qui aident ou perfectionnent la perception, tels que les lunettes, mais aussi les gants qui modifient la perception tactile pour l'adapter au froid ou à la chaleur. On ne dirait jamais que l'espace où nous nous trouvons quand nous regardons avec des lunettes est un espace non réel. Et même si toutes nos perceptions étaient filtrées par des outils techniques et qu'il ne nous restait que la vue, à travers la médiation des lunettes, on parlerait toujours, sans doute, d'un espace réel.

Ce qui caractérise l'espace virtuel n'est donc pas son degré de réalité : il est aussi réel que n'importe quel autre espace. En effet, ce qui le différencie des autres espaces, c'est que l'espace

virtuel est toujours accompagné par une hétérotopie. Ce qui nous met dans une situation nouvelle et différente est le fait que, lorsque nous sommes face à l'espace virtuel, nous sommes aussi – hétérotopiquement – derrière l'ordinateur. Cela ne regarde pas l'espace virtuel en tant que tel mais plutôt la situation produite par la technologie donnant lieu à deux espaces en même temps.

### 3. Un espace structuré

Comment l'espace virtuel est-il caractérisé? Quelles sont ses particularités par rapport à d'autres types d'espace? Je crois que pour comprendre l'espace virtuel, la métaphore de la mer est particulièrement pertinente. Il s'agit en effet d'un espace fluide, comme s'il était liquide. Sa structure est en perpétuel mouvement, comme l'eau; il est difficile de prendre des points de repère fixes et stables car il s'agit d'un espace changeant, mobile. Impossible donc de l'analyser et de le comprendre avec une idée cartésienne de l'espace: les coordonnées ne nous aident en rien parce qu'il n'y a pas de points fixes à prendre comme origine.

L'instabilité de sa structure implique que l'espace virtuel n'est pas facilement limitable, il est presque impossible d'établir quand ou s'il va finir, et il est très difficile de savoir quand on s'y trouve et quand on en est sorti.

Pour finir, l'espace virtuel – comme la mer – est un espace de liaison. Sur la mer, on est relié à tous les territoires possibles: la mer est un moyen de connexion. La même chose vaut pour l'espace virtuel qui a avant tout une fonction de connexion. Les distances – spatiales ou temporelles – sont souvent annulées grâce aux liens opérés par l'espace virtuel.

Mais, essayons de comprendre comment et pourquoi cet espace est en changement continu: de quoi ces changements dépendent-ils? La métaphore de la mer nous aide à nouveau.

Un autre nom donné à l'espace virtuel est le cyberspace : l'espace du barreur, de celui qui tient le gouvernail du bateau. La mer n'a pas de structure avant que quelqu'un ne la parcoure : c'est la navigation qui donne un sens et met en rapport des points différents. L'espace virtuel est un espace qui se structure au fur et à mesure qu'on y navigue.

Prenons un exemple. Quand je navigue sur le web, il n'y a pas de rapport de proximité ou de distance entre deux pages. Mais quand je passe d'une page à l'autre – à travers un lien, une recherche, ou le choix précis d'une URL – je rapproche ces deux pages, je les rends contiguës. Cette proximité n'est pas abstraite mais très concrète. Et elle a des conséquences qui ne se limitent pas à ma navigation, mais affectent aussi celles des autres internautes. Je laisse des traces qui seront ensuite exploitées par des personnes qui sont liées à moi d'une manière ou d'une autre. L'algorithme d'Amazon est un bon exemple. Admettons que j'achète un livre sur l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle et qu'ensuite j'en achète un autre sur la physique newtonienne, Amazon enregistrera ce lien que j'ai produit. Lorsqu'un autre usager achètera le livre sur le xx<sup>e</sup> siècle, Amazon lui proposera d'acheter également celui sur la physique newtonienne. Le rapprochement que j'ai produit devient objectif, matériel, concret. Tout comme si j'avais créé une ligne de ferry reliant Le Havre à Brighton.

Bien sûr, cette structuration de l'espace virtuel n'est pas libre de contraintes et complètement indéterminée. C'est justement – comme pour n'importe quel autre type d'espace – la base matérielle de l'espace virtuel qui fonde et produit les possibilités de structuration. Le flux des données dépend d'un protocole de transfert et d'une série de dispositifs techniques. Les données sont canalisées dans des autoroutes de transmission et ces autoroutes sont organisées, hiérarchisées et ont toujours un propriétaire.

### III. LE TEMPS DU WEB

#### 1. Synchronie

Gygès est dans une hétérotopie qui lui permet de regarder avec les yeux de Candaule. Cet espace parallèle est tel parce qu'il se base sur la même temporalité : il y a un seul monde pour les deux espaces. Les temps de ces deux espaces sont synchrones. C'est le principe du temps réel. Une conversation sur un chat est plus réelle qu'une lettre parce qu'elle se fait dans l'instant : les deux espaces des deux communicants ont le même temps.

On peut s'interroger sur ce temps synchrone afin de savoir s'il est dicté par l'espace de la cachette ou bien par celui de Candaule et sa femme, l'espace de l'action. La réponse semble évidente : c'est l'action qui fait le temps. L'hétérotopie est un espace dont le temps est hétéronome, dépend de celui d'un autre espace.

On est ici face à une différence fondamentale entre l'hétérotopie produite par les technologies et celle produite par la fiction littéraire ou cinématographique. Dans le cas d'un film ou d'un roman, on peut parler véritablement de deux mondes et de deux temps. Au cinéma, il y a le temps de la salle et le temps du film, le monde de la salle et le monde du film. Deux actions parallèles, deux espaces parallèles et deux mondes parallèles. Le temps de la salle n'est pas synchrone par rapport à celui du film. Le monde de la salle est séparé de celui du film. La même structure caractérise la lecture d'un roman. C'est ce qui permet la projection : deux mondes parallèles, deux espaces parallèles et un corps qui se projette dans l'espace qui n'est pas le sien mais est parallèle au sien, l'espace hétérotopique.

Dans l'expérience d'Internet, l'hétérotopie n'est pas l'espace d'Internet mais celui de l'usager devant l'ordinateur : la cachette de Gygès. Gygès n'a pas un temps propre puisque



son temps se structure à partir de la véritable action – qui n’a rien de fictif – se déroulant devant ses yeux. Ce sont les actions que nous accomplissons sur Internet qui déterminent notre temps devant l’ordinateur. Notre temps est celui d’Internet.

Un seul temps pour deux espaces, donc, et – en ce sens – un temps synchrone, mais un temps où la diachronie continue à fragmenter le monde. Parce qu’il n’y a qu’un seul temps, justement, les instants sont coupés les uns des autres, ce qui passe n’est pas récupérable, il y a une rupture diachronique permanente entre l’avant et l’après. L’hétérotopie produite par les nouvelles technologies ne résout pas le problème de la fragmentation de l’identité, elle le reproduit à l’identique.

## **2. Un temps virtuel ?**

Le temps des nouvelles technologies – en particulier le temps d’Internet – est le temps de la synchronie et donc un temps réel. Je souligne : il ne s’agit pas d’un temps rapide. Ce n’est pas la vitesse qui caractérise le temps réel, c’est l’unité : l’unité de temps pour deux espaces différents.

Mais cette structure pose donc un problème : on a dit qu’Internet produit une hétérotopie, c’est-à-dire un espace parallèle. On a dit aussi que cet espace n’est pas fictif, qu’il s’agit bien d’un espace réel. On a dit qu’il existe un seul et même temps pour les deux espaces. Par conséquent, qu’en est-il de la fonction-corps ? Nous avons vu que, comme toutes les fonctions, le corps met en relation un ou plusieurs éléments de son domaine (le monde, caractérisé par le changement dans le temps) avec un et un seul élément de son co-domaine, la situation, l’espace. Il n’est pas possible qu’un corps occupe en même temps deux situations, il n’est pas possible qu’il ait en même temps deux points de vue sur le même monde. À un instant déterminé, le corps acquiert une attitude qui est son point de vue sur cet instant.

Dans le cas des hétérotopies filmiques ou littéraires, le problème ne se pose pas : il y a deux temps différents pour une seule situation. Un seul corps peut donner à deux temps différents une seule situation, celle où effectivement il se trouve, et c'est ce qui se produit lors de la projection. Le corps associe la même situation au monde de la salle et au monde du film. Un corps ne se trouve que dans un et un seul lieu. Voilà pourquoi il peut associer un seul élément du co-domaine à un ou plusieurs éléments du domaine. Dans le cas de la projection, il associe sa propre situation au monde de la salle et au monde du film.

Que se passe-t-il lorsque le corps se trouve dans l'hétérotopie du « devant l'ordinateur » ? Il a devant lui un seul et unique domaine, un temps synchrone, mais il est face à deux espaces : celui d'Internet et celui de l'hétérotopie. Est-ce donc qu'il a deux situations ? Deux points de vue ?

C'est pour cette raison que nous avons tendance à penser Internet comme un monde parallèle, ce qu'il n'est pas : c'est un espace réel qui partage le même temps avec l'espace hétérotopique qu'il produit. Un seul monde, donc, qui se déploie dans le mouvement d'un seul temps, mais qui doit être mis en relation avec deux espaces.

Une autre solution pourrait être de penser l'espace d'Internet comme celui de la fiction littéraire : un espace où le corps ne se trouve pas réellement, mais où il se projette. Mais cette interprétation aussi ne convient pas : on ne peut pas nier que les actions et la présence du corps dans l'espace d'Internet sont bien réelles. Ce que l'utilisateur fait dans l'espace d'Internet est concret : il agit vraiment. Quand je parle avec quelqu'un, achète quelque chose, commente un article, je ne m'imagine pas projeté dans Internet. J'y suis et j'y agis. Ce n'est pas la même chose lorsque je lis un livre : dans ce dernier cas, je n'agis pas dans l'espace du livre, je m'y identifie simplement.

## IV. LE CORPS DANS LE WEB

### 1. L'hétérosomie

Un seul monde avec deux espaces : le paradoxe ne peut être résolu qu'avec l'hypothèse d'un dédoublement du corps, ce que l'on pourrait appeler « hétérosomie ». L'hétérotopie produite par les nouvelles technologies implique une hétérosomie. On aura d'une part un corps qui relie le monde à sa situation devant l'ordinateur, de l'autre un corps qui relie le même monde à une situation différente, celle de l'espace virtuel.

C'est en effet ce qui se produit pour Gygès et Candaule : un même monde et un seul temps – celui de l'action de Candaule qui va dormir avec sa femme – sont mis en relation avec deux situations différentes, deux positions différentes, deux places différentes : la cachette de Gygès et la place occupée par Candaule. La cachette de Gygès est une hétérotopie et le corps de Gygès est une hétérosomie : il est le deuxième corps de Candaule.

Cette structure de dédoublement du corps pourrait sembler évidente avec des exemples tirés du domaine de la réalité virtuelle. Mais ce ne sont pas, à mon avis, les cas les plus intéressants. L'idée de réalité virtuelle – et sa grande force de suggestion – est plutôt liée à la science-fiction qu'à un véritable emploi des technologies. Et cela non seulement parce que les développements technologiques sont encore loin d'arriver à la production d'une réalité virtuelle au sens propre – à savoir complètement immersive et interactive – mais surtout parce que ce n'est pas dans le sens de la réalité virtuelle que s'orientent les dernières évolutions technologiques.

Prenons donc un exemple plus commun – peut-être moins passionnant : celui de la vidéoconférence. Si la possibilité technique de la vidéoconférence remonte aux années cinquante, son véritable emploi s'est fait dans les années quatre-vingt-dix avec le développement d'Internet. Et ce n'est qu'à partir des années 2000,

grâce à la généralisation des connexions à haut débit, que ce dispositif a commencé à faire partie des pratiques quotidiennes de tout le monde.

Prenons Skype, un des logiciels les plus utilisés aujourd'hui pour la vidéoconférence. Dès l'ouverture du logiciel, nous sont demandés nos « pseudo Skype » et mot de passe. Ce premier constat est déjà intéressant : il est évident que, dans le cas d'un service de vidéoconférence, nous ne voulons pas nous cacher ou nous faire passer pour quelqu'un d'autre. Pourtant, ce qu'on nous demande n'est pas notre nom mais un pseudonyme. Si l'on considère le fait que Skype est né avant tout comme logiciel de téléphonie, cela peut sembler encore plus étonnant : nous viendrait-il jamais à l'esprit de mettre un pseudonyme dans un annuaire téléphonique ? Cela serait contradictoire, l'annuaire servant justement à ceux qui nous cherchent pour nous trouver grâce à notre nom.

Sur Skype, on ressent immédiatement le besoin de créer un nom différent, comme s'il était nécessaire de distinguer la personne devant l'ordinateur qui utilise le logiciel et celle dont la présence dans l'espace virtuel est signalée par le logiciel lorsqu'on est connecté. Cette création d'un corps pour l'espace virtuel va même plus loin : lors de la création d'un profil nous est demandé un avatar et non une photo. Simplement en ouvrant Skype, nous avons abordé pratiquement tous les aspects de l'identité virtuelle : un « profil », un « pseudonyme », un « avatar ».

Comment interpréter cette nécessité de créer une identité dédiée à Skype ? Il est évident qu'il n'y a aucune volonté de fiction dans cette pratique. Le moyen peut bien sûr être détourné et je peux créer un « faux » profil, mais on l'appellerait, justement, « faux ». Alors que l'on n'affirmerait pas que, utilisant un nom et une photo qui ne sont pas les miennes, j'ai un faux profil. Ce besoin dérive du fait qu'il faut bien donner une appellation au véritable corps qui agira dans l'espace virtuel.

Le corps correspondant à mon nom usuel est, en effet, ailleurs, il devient un autre corps, il occupe une situation hétérotopique : mon corps est devenu une hétérosomie. Le corps de l'action sur Internet, le corps qui parle, bouge et interagit lors de la conversation virtuelle est un autre corps, celui qui répond au nom et au profil de l'identité Skype.

Pour démontrer cette thèse, poursuivons l'analyse. Après ouverture du logiciel, la liste de nos contacts et leur « état » apparaissent : s'ils sont là ou pas, s'ils sont disponibles ou non. La liste des états possibles est très significative et détermine les rapports qui s'instaurent entre les deux corps : l'état est en effet la situation du corps dans l'espace virtuel. La première possibilité est d'être « connecté ». Le corps est là, présent dans l'espace virtuel, il peut voir les autres et leurs états et peut être vu. Il partage l'espace des autres, il est un corps parmi d'autres. Exactement comme Candaule qui arrive dans la chambre et peut être vu par Gygès. Le corps devant l'ordinateur assiste depuis un autre espace, comme Gygès voit Candaule et sa femme, mais il ne peut voir cette femme qu'avec les yeux de Candaule, parce que Candaule est là. En effet, lorsqu'on est déconnecté, quand le corps n'est pas là – quand Candaule n'est pas là – nous ne pouvons pas voir les autres. Si Candaule est absent, Gygès ne peut rien voir, justement parce qu'il voit avec les yeux de Candaule.

Mais l'hétérosomie se manifeste dans les autres états : on peut aussi être « absent », « indisponible » ou « invisible ». Être absent est une situation très particulière : on proclame la dualité du corps : d'une part, celui qui occupe l'espace virtuel, de l'autre celui qui se trouve devant l'ordinateur. L'absent, ici, ce n'est pas le corps qui occupe l'espace virtuel, qui lui est là, et que les autres peuvent voir, mais c'est le corps devant l'ordinateur. C'est Gygès qui n'est pas là : l'action n'a donc pas d'intérêt parce qu'elle ne peut être vue. L'état « invisible »

indique au contraire l'absence de Candaule : le corps dans l'espace virtuel est absent – et, en effet, ne peut agir. Gygès regarde en attendant l'arrivée de Candaule.

On pourrait objecter que, dans cette structure, c'est le corps devant l'ordinateur qui agit en manœuvrant comme une marionnette le corps qui se trouve dans l'espace virtuel. En réalité, je pense que l'interprétation inverse est la plus juste. On peut s'en rendre compte en analysant ce qui se passe lors d'une conversation.

Je lance un appel en cliquant sur l'icône de la vidéo. Si mon correspondant répond, sa vidéo s'affiche et, à côté, la mienne. La structure est très évidente : le contact est instauré entre ces deux vidéos, c'est-à-dire entre moi – tel que je suis dans la vidéo et donc dans l'espace virtuel – et l'autre – tel qu'il est dans la vidéo. Ce sont ces deux personnages-là qui se parlent et se voient. Et ce sont eux qui agissent. Les gestes que je fais, l'espace autour de moi, la lumière : tout se fait à partir de la vidéo. Gygès se limite à observer Candaule qui agit ; l'usager regarde. Il regarde son correspondant – la femme de Candaule –, mais il regarde aussi le personnage qui lui donne les yeux – Candaule. Lui seul donne un sens et une structure à l'espace et à la relation qui se met en place.

## 2. La double identité

Deux corps donc. Ou mieux, deux fonctions-corps. Et l'on comprend mieux maintenant l'intérêt de définir le corps comme une fonction. Une fonction-corps met en relation le monde qui l'entoure avec sa situation : la place qu'elle occupe dans l'espace virtuel. Cette fonction-corps est celle qui rend compte et donne sens à ce qui se passe dans l'espace virtuel. C'est la fonction-corps qui tisse des relations avec d'autres fonctions-corps ou objets qui peuplent le monde. Devant l'ordinateur, elle met en relation le monde, ce qui l'entoure pendant l'instant réel où elle

se trouve, avec une autre situation : la place qu'elle occupe dans l'espace hétérotopique devant l'ordinateur.

Ces deux fonctions-corps ont bien évidemment un rapport très fort : elles ne peuvent exister l'une sans l'autre. Gygès voit avec les yeux de Candaule. Sans Candaule, Gygès n'a plus aucun sens. Mais aussi Gygès doit regarder Candaule pour que ce dernier puisse agir : sans ce regard, son action n'aurait aucun sens. On peut maintenant mieux comprendre la demande de Candaule à Gygès : il faut que quelqu'un le voie, sinon il ne peut pas exister en tant que roi.

Il y a donc deux fonctions-corps qui dépendent l'une de l'autre pour définir leur identité. Il n'y a pas d'usager devant l'ordinateur s'il n'y a pas d'acteur dans l'espace numérique. Et il ne peut pas y avoir d'actions, ni même d'acteurs dans l'espace numérique sans un usager. Ce double lien est si fort que l'on finit par considérer ces deux fonctions-corps comme une seule, ou encore par leur donner une seule et unique identité.

Pour mieux comprendre ce point, reprenons l'exemple de la conversation Skype. En tant que fonction-corps, l'usager – Gygès – met en relation le monde qu'il a devant lui avec sa situation : il est assis sur une chaise, est face à un ordinateur, a chaud, ou froid, est entouré par une certaine lumière. Au même moment, l'autre fonction-corps, celle de l'acteur de la conversation – Candaule – met en relation le même monde avec un espace différent : l'espace numérique où les distances, les lumières, les couleurs et les températures sont différentes. Le correspondant est à côté pour Candaule, il est très loin et s'affiche sur un écran pour Gygès ; la lumière que Gygès perçoit est celle de la pièce où il se trouve, Candaule voit la lumière telle que son correspondant la voit, soit telle qu'elle est captée par la webcam dont l'image s'affiche sur l'écran.

Pourtant, les deux doivent être là, l'un et l'autre, pour que l'action ait lieu. Si l'usager s'éloigne de l'ordinateur et se détache

de son avatar, l'action s'arrête également sur l'espace numérique. Et, symétriquement, si l'acteur qui se trouve dans l'espace numérique s'en va – un problème de connexion, par exemple – l'utilisateur ne peut plus rien faire.

### 3. Syntopie et symsomie

Comme dans l'histoire de Gygès et Candaule, il y a donc deux corps, séparés et diasomiques. Pourtant, l'un se rapproche de plus en plus de l'autre : Gygès voit avec les yeux de Candaule, il n'existe que par lui et *vice versa* Candaule base la possibilité de son identité sur le regard de Gygès qui ne fait qu'un avec le sien.

De la même manière, la fonction-corps qui agit dans l'espace virtuel ne peut avoir d'identité que si celle qui se trouve devant l'ordinateur prend sa place. La reine a vu Gygès et l'hétérotopie de sa cachette ne peut plus rester telle. Les relations qui se font dans l'espace du réseau subissent le même sort.

Un pseudo Skype – Candaule – parle avec l'un de ses contacts. Mais ce contact voit que derrière l'écran, caché, il y a un corps qui regarde et entretient avec son pseudo un rapport privilégié. C'est là que Gygès est appelé à sortir de sa cachette. L'hétérotopie du corps devant l'ordinateur est découverte et l'utilisateur mis devant l'alternative : ou mourir et laisser sa place au corps qui agit sur le réseau, ou prendre sa place en le tuant.

Qui y a-t-il devant l'écran, derrière le pseudo Skype? Internet ne supporte pas de laisser quelque chose à l'extérieur, il a tendance à tout récupérer, à ne rien laisser échapper. Il envahit les espaces hétérotopiques occupés par des usagers et transforme ces usagers en ce qu'ils voient sur Internet. Gygès doit prendre la place de Candaule ou disparaître. L'hétérotopie se transforme en syntopie, espace unique et homogène dans lequel il n'y a plus de différence entre espace virtuel et espace non-virtuel. La diasomie des deux fonctions-corps se transforme en symsomie : un corps unique qui agit dans et devant l'ordinateur.



L'évolution technique montre de plus en plus clairement ce phénomène. Le médium devient transparent, nous ne sommes presque plus conscients du fait que nous sommes en train d'utiliser un outil, il n'y a plus de filtre entre les actions que nous effectuons sur l'ordinateur et ce qui se produit derrière l'écran. Le médium devient transparent comme la cachette de Gygès : on peut voir ce qui s'y passe. Une fois que l'utilisateur a été découvert il est appelé à tuer le corps qu'il est en train de regarder agir sur Internet.

L'Internet des objets va aussi dans cette direction : un espace unique dans lequel l'espace non-virtuel s'unit à l'espace virtuel devenant lui aussi géré et structuré par la machine.

## V. EMPIÈTEMENTS SPATIAUX

Cette fusion des deux espaces et cette disparition d'un corps posent un certain nombre de problèmes. Essayons d'analyser un exemple de cette disparition, en restant le cas, très simple, de la conversation Skype.

Le pseudo Skype occupe l'espace virtuel : il est là, il est absent, il est disponible ou indisponible. Et pourtant quand il est absent, ses correspondants peuvent vouloir qu'il soit là. Le mythe d'être toujours joignable consiste à demander au corps qui se trouve devant l'ordinateur, qui habite un espace autre que celui du numérique, d'abandonner son espace et de prendre littéralement la place de son pseudo. Nous savons que nos correspondants sont en réalité toujours joignables : ils sont dans une cachette et regardent ce que nous faisons dans l'espace virtuel. Donc, comme la reine, nous les mettons devant une alternative : ou ils renoncent complètement à habiter l'espace virtuel ou ils prennent la place de leurs avatars. Ou bien mourir ou bien tuer le roi.

Le fait que quelqu'un soit là dans l'espace virtuel et que l'espace non-virtuel puisse accepter des absences devient de plus

en plus insupportable. L'espace virtuel est désormais partout, il a rempli tout autre espace et détruit l'hétérotopie. On se retrouve avec un espace unique, donc avec une situation unique. Il n'y a plus de place pour deux fonction-corps, l'une des deux doit disparaître pour que la diasomie soit respectée : ou la fonction-corps qui agit sur Internet, ou celle qui est devant l'ordinateur. Gygès ou Candaule. Ici aussi le choix est vite fait. La fonction-corps devant l'ordinateur prend la place de celle dans l'espace virtuel.

L'hétérotopie produite par Internet est très instable et le double corps qu'elle détermine retombe facilement dans une synsomie.

Cette instabilité met en question la structuration de l'espace telle que nous la connaissions avant Internet. Ce n'est pas tellement la production d'une hétérotopie qui rend Internet nouveau par rapport à d'autres expériences, plusieurs types d'hétérotopies existaient avant. Par exemple : celle produite dans un train en mouvement où il y a un double rapport à l'espace : celui avec l'intérieur du train et celui avec le territoire qu'il traverse. Ce qui est propre à Internet est le fait qu'il produise une hétérotopie pour ensuite hybrider les deux espaces auxquels il donne lieu.

La structure hétérotopique a en elle-même quelque chose de pornographique. Nous l'avons vu : Gygès voit avec les yeux de Candaule, il voit quelque chose qu'il ne devrait pas voir, il voit l'intimité de quelqu'un qui ne lui est pas intime. L'hétérotopie détermine une remise en question de la séparation des espaces privé et public. Internet nous fait voir sans être vus : devant l'ordinateur, nous pouvons espionner comme des voyeurs ce qui se passe dans un espace où l'on ne peut pas nous voir.

Mais, tant que Gygès reste dans la cachette, il n'y a pas de scandale. Tant que l'espace devant l'ordinateur est séparé de l'espace virtuel, l'utilisateur peut protéger un espace privé

qui ne doit pas être touché par ce qui arrive dans l'espace virtuel. Remarquons que l'espace virtuel a deux caractéristiques fondamentales : il est très élastique – il peut être modelé comme l'on veut, tout devient proche, à portée de main – et il est géré par la machine. La structure de l'espace virtuel est dynamique, change très rapidement et est très difficile à maîtriser. La protection de la sphère privée se fait tant que, sur Internet, il y a une autre fonction-corps. Protégé par l'écran de l'ordinateur, l'utilisateur reste, comme Gygès, dans sa cachette et regarde agir son avatar sur le web.

Mais c'est inévitable : la reine nous voit. Les deux espaces s'hybrident, empiètent l'un sur l'autre. L'utilisateur est projeté dans l'espace virtuel, découvert, mis à nu. Le privé empiète sur le public, tout est mélangé. Et il ne reste que deux possibilités : se déconnecter pour toujours – tuer Gygès – ou accepter qu'il n'y a pas de différence entre les deux espaces – tuer Candaule.

## VI. L'IDENTITÉ FLUIDE

Cette tendance d'hybridation, qui détermine la superposition de deux corps jusqu'à en faire disparaître un, implique aussi d'autres superpositions. Si Gygès peut prendre la place de Candaule, n'importe qui peut en faire de même ; si quelqu'un peut voir avec les yeux d'un autre, n'importe qui peut le faire ; s'il n'y a plus de distinction diasomique entre deux corps, alors tous les corps acquièrent la possibilité de prendre la même place. Comme dans le cas de l'immortalité décrite par Borgès, le risque de l'hybridation des espaces est le mélange généralisé des identités : tout le monde est tout le monde.

Dès que la diasomie est mise en question et que le corps devant l'ordinateur peut prendre la place du corps qui agit sur Internet, plus rien ne peut garantir la différenciation entre les corps. L'identité devient fluide, difficile à délimiter, perméable.

On peut constater un effet de ce type dans les réseaux sociaux : prenons l'exemple de Facebook. J'ai un profil Facebook, défini par une série d'informations – dont celles concernant la présence-absence sur le réseau –, une photo, une série d'amis. Les relations d'amitié sont un des éléments sur lesquels se base la définition de mon identité. Ce sont les relations d'amitié, en effet, qui agencent les possibilités de vision : je vois en fonction de mes relations. Le fait d'avoir une relation d'amitié me donne la possibilité d'accéder à l'intimité de mon ami. C'est Candaule, dans ce cas, qui voit. Le profil Facebook a des relations qui lui accordent l'intimité de certaines personnes, comme Candaule a une femme qu'il peut voir nue.

Mais, derrière le profil Facebook, il y a un Gygès, un usager devant l'ordinateur qui scrute et regarde ce qu'il peut voir avec les yeux de son profil. Jusqu'ici, il n'y a pas de problème : il suffit que personne ne découvre Gygès. Gygès, l'usager devant l'ordinateur, a une vie privée séparée de celle de son profil, sa vie ne correspond pas aux photos de son profil Facebook, son espace est structuré de manière différente. Les relations Facebook regardent le corps qui occupe l'espace virtuel et non le corps qui est devant l'ordinateur. Aussi, la séparation de ces espaces garantit la protection d'un lieu privé, le lieu de la cachette. La séparation de l'hétérotopie permet à l'espace de rester structuré et bien divisé.

Dès que Gygès est découvert, tout se mélange, les divisions sautent, privé et public empiètent l'un sur l'autre. Dès qu'Internet devient un espace omniprésent, l'usager devient son profil : sa vie et celle de son profil Facebook deviennent une seule chose.

Or, les liens d'amitié, définissant les règles de la visibilité et constituant de cette manière l'identité du profil, sont très fluides : les liens se multiplient très facilement et, surtout, peuvent souvent profiter d'une sorte de propriété transitive : je suis ami des amis de mes amis. Cette fluidité implique que je peux voir

tout ce que les autres voient, mais aussi que tous les autres peuvent voir ce que je vois.

On assiste donc à une multiplication infinie des cachettes de Gygès et à une disparition de l'intimité qui définissait l'identité de Candaule. Tout le monde peut prendre la place de tout le monde. Finalement, il y a un seul et unique espace qui a tendance à devenir de plus en plus homogène puisque, de n'importe quelle situation, on peut voir les mêmes choses. Cette syntopie généralisée produit une synsomie généralisée.

Bien évidemment, ce mélange complet n'est qu'une tendance d'Internet : le rapport diasomique entre les corps s'impose toujours à nouveau donnant lieu à une sorte de respiration de l'espace, une oscillation entre la division hétérotopique et la fusion syntopique.

## VII. LES MOUVEMENTS DANS LE WEB

L'identité virtuelle se définit sur la base du jeu entre les deux fonctions-corps dans l'espace virtuel et dans l'espace non-virtuel. Les figures de rapprochement et éloignement de ces deux corps donnent lieu à la détermination identitaire. Ce sont les mouvements qui se produisent dans le web, mouvements qui s'inscrivent eux aussi dans les structures d'amour et de mort analysées dans le précédent chapitre.

### 1. Amour

Gygès peut vouloir prendre la place de Candaule : pour définir ce qu'il est, pour se donner un aspect concret, pour finalement apparaître et être reconnu. Gygès peut se mouvoir vers le roi pour occuper sa position. Afin que le monde devant ses yeux acquière une structure stable et reconnue, le corps devant l'ordinateur doit en garantir l'objectivité : il faut qu'il prenne la place du corps – ou des corps – qui agit dans l'espace virtuel.

Ce mouvement est destiné à l'échec réitéré dans le cas des mouvements d'amour analysés dans le deuxième chapitre : la diasomie empêche une superposition des deux corps.

Mais l'hétérotopie produite par Internet, ainsi que la syntopie qui peut la suivre, donnent des possibilités nouvelles et inédites. Nous allons les analyser.

La structure de la fusion est une possibilité simplifiée par Internet : je peux rechercher une fusion totale avec le corps dans l'espace virtuel. Gygès devient Candaule, il n'y a plus de différence entre les deux. En mettant des photos sur Facebook et en nourrissant mon profil, je deviens ce profil. Il n'y a plus de différence entre moi et cette personne dont la photo s'affiche en haut à gauche de la page.

Dans la fusion avec son identité virtuelle, l'usager tend à ne plus voir le moyen technique qui devient complètement transparent. Les actions de Gygès sont les actions de Candaule parce que Gygès est Candaule. Il est intéressant de remarquer que dans l'amour-fusion tel que nous l'avons analysé, le « je » se transforme en « on » alors que, dans le cas de l'identité virtuelle, cette transformation n'est plus nécessaire, car la fusion est complète et totale : je suis mon profil Facebook, la dualité est dépassée et je peux utiliser un « je » pour parler des deux identités : numérique et non-numérique.

Je vois ce que mon profil peut voir, ses relations sont les miennes, ses amis les miens. Reste néanmoins une certaine ambiguïté dans le langage qui nous renvoie à ce jeu complexe d'hétérotopie et syntopie. Quand je parle de « mes amis Facebook » et non pas simplement de « mes amis », je veux souligner le dispositif hétérotopique. Il y a moi, devant l'ordinateur, et il y a un autre personnage, un autre corps, qui vit dans un autre espace et qui, lui, a des amis qui sont différents des miens.

Mais cette différenciation s'efface de plus en plus, les deux espaces deviennent syntopiques : je prends la place de mon profil.

L'espace hétérotopique disparaît et je me retrouve à la place de mon profil. Le fait de se rendre compte de cet événement produit des comportements qui tendent à nous protéger de cette fusion totale : par exemple, mettre un faux nom sur Facebook.

Cette pratique ne sert pas, si l'on y regarde avec attention, à créer une fausse identité : je continue à mettre mes photos et les personnes qui sont en lien avec moi savent très bien qui se cache derrière ce nom. Cette pratique sert plutôt à garder la gestion et la maîtrise de ce qui se produit dans l'espace virtuel, sachant que cet espace n'est plus séparé de l'espace non-virtuel. Je limite ainsi la possibilité d'être trouvé par ceux avec qui je ne souhaite pas avoir de relations. Je redonne une structure stable à l'espace virtuel et essaye d'empêcher la syntopie ainsi que la fluidification de l'identité qui en découle.

Il faut en plus remarquer que, qu'en l'état actuel des choses, cette fusion totale a des limites précises : je ne suis pas toujours connecté. Les dispositifs mobiles, téléphones portables et tablettes rendent la connexion de plus en plus omniprésente, mais l'on est encore loin d'une connexion totale. La non-connexion est la limite principale de la fusion. Ce qui donne lieu à une structure analogue à celle de l'amour-poursuite : la volonté d'être exactement à la place de ce que nous sommes sur Internet nous pousse à une recherche faustienne de connexion. L'idée d'être dans un endroit où nous n'aurons pas accès à Internet est insupportable parce que cette distance nous détache de la possibilité de construire notre identité : nous n'habitons plus le même espace que notre identité numérique, nous ne sommes pas en relation avec nos amis, les nôtres, les mêmes que ceux de notre identité virtuelle. Tout ce qui arrive dans l'espace virtuel se produit dans un espace qui n'est plus le nôtre mais seulement celui d'un autre corps loin de nous. Je ne suis plus mon profil Facebook parce que je ne vois et ne vis plus ce qui arrive sur le réseau social, mais je ne suis pas non plus

l'identité qui correspond à mes adresses mails puisque je ne peux pas voir ma messagerie. Je ne suis pas là et, finalement, je ne suis pas.

Accepter un équilibre de présence-absence est une solution : la solution de la proximité. Je sais que je ne peux pas être une seule chose avec le corps qui habite l'espace virtuel : la fusion est impossible, les deux espaces sont séparés. Je me mets donc à une distance équilibrée : je définis les espaces de la connexion et accepte les espaces de non-connexion. J'assume une hétérotopie et une diatopie qui me séparent de mon identité numérique.

Cette proximité implique aussi le fait de protéger cette distance : le but étant que la reine ne voie pas Gygès. Rechercher l'anonymat est une pratique qui va dans ce sens : j'essaie de rester dans la cachette de Gygès pour que la reine ne me voie pas, pour que les espaces restent séparés. Je crée une distinction claire et nette entre moi devant l'ordinateur et le corps qui agit sur Internet pour éviter que l'espace virtuel empiète sur l'espace non-virtuel. Mais, Internet a de plus en plus tendance à rendre impossible cette séparation : les actions qui se produisent dans l'espace virtuel sont reliées à une adresse IP qui – elle – désigne un ordinateur dans l'espace non-virtuel. Le fait de pouvoir exploiter les caches, par exemple, vise à rétrécir la distance entre l'utilisateur devant l'ordinateur et le corps agissant sur Internet. La reine voit Gygès. La structure de la proximité est donc elle aussi très instable : la syntopie peut toujours effacer les frontières entre les espaces.

Nous retrouvons donc, dans le jeu entre espaces virtuel et non-virtuel, les structures des amours-fusion, poursuite et proximité. Peut-on parler aussi d'un amour-fuite? Que serait un Don Juan virtuel? Cette question nous amène immédiatement à un constat que nous n'avons pas encore fait : Candaule n'est pas une seule personne. Les identités virtuelles sont, ou peuvent



être, multiples. Multiples et changeantes. Devant l'ordinateur, je peux me rapprocher de milles identités différentes, éparpiller mon action, multiplier les profils, les pseudos, les avatars sans fin. La fuite témoigne d'une hétérotopie très marquée et difficile à réduire puisque l'incohérence du mouvement sur Internet rend impossible la production d'une unité à mettre en lien avec l'utilisateur caché derrière l'écran.

Mais cette fuite réduit la possibilité d'identification : les actions restent éparpillées, les identités prolifèrent, se multiplient, se contredisent. Don Juan, encore une fois, reste seul.

## **2. La mort**

La syntopie qui s'impose souvent dans le jeu d'espaces virtuel et non-virtuel détermine avec force le conflit de la diasomie : les deux corps qui habitaient deux espaces différents se retrouvent dans le même espace essayant de partager la même situation. L'un des deux doit donc disparaître. C'est l'injonction de la reine qui demande à Gygès une mort : la sienne ou celle de Candaule.

La mort de Gygès est, comme dans l'histoire d'Hérodote, la moins probable, la moins envisageable. Elle est néanmoins possible sous au moins deux formes. En effet, le corps devant l'ordinateur peut, concrètement, disparaître, mourir. La mort d'une personne ne correspond pas à la mort des identités avec lesquelles il était en relation en vie. Après ma mort, mon profil Facebook reste là et continue à générer des données, des relations. Bien évidemment, la disparition de Gygès met en échec l'identité de Candaule qui n'est plus rien puisqu'il n'y a plus personne qui puisse voir avec ses yeux. Au-delà de cas très particuliers, la mort de Gygès entraîne une progressive disparition de Candaule. Le mouvement des identités numériques s'arrête progressivement, se cristallise, se fige. Le profil Facebook peut devenir une sorte de statue en marbre,

de monument funèbre de l'usager disparu. Candaule prend la place de Gygès.

L'autre option de disparition est la non-connexion qui entraîne un effet semblable à la mort véritable. L'identité virtuelle peut encore être cherchée, contactée, ciblée par des publicités. Les mails continuent d'arriver, les messages sur Facebook aussi, les données produites continuent pendant un certain temps à générer du mouvement. Mais, ici aussi, cette permanence est limitée dans le temps.

La mort de Candaule est en revanche la plus probable. L'usager peut prendre la place de ses identités numériques, abandonner sa cachette et entrer complètement dans l'espace hybride où se mélangent virtuel et non-virtuel. La distance entre usager et identité virtuelle est détruite à jamais. En ce sens, je ne suis plus un usager, mais tout simplement moi.

La disparition de Candaule implique la possibilité de la syntopie même au-delà de la connexion. Il n'y a pas d'identité virtuelle, il n'y a qu'une seule identité, hybride, qui habite un espace unique et syntopique où il n'y a plus de différence entre ce qui est numérique et ce qui ne l'est pas. La médiation technique n'est pas seulement transparente, elle n'existe plus.

## VIII. LES TRACES

J'ai parlé des mouvements qui se produisent dans le rapport entre deux espaces hétérotopiques. Mais j'ai laissé de côté les mouvements qui se produisent dans l'espace virtuel. Qu'en est-il des mouvements de Candaule, de ses actions ? Comment construit-il son identité, si l'on met entre parenthèses son rapport avec Gygès ? Comment Candaule pourrait-il répondre à la question : « c'est quoi, moi ? » ? Bref : qu'est-ce qu'une identité virtuelle ?

Nous avons deux possibilités pour répondre à cette question. La première est de regarder l'identité virtuelle de l'extérieur,

comme un objet devant nous : regarder l'identité virtuelle depuis la cachette de Gygès. La seconde est de regarder cette identité de l'intérieur, comme nous l'avons fait dans le premier chapitre pour l'identité en général. Je vais parcourir ces deux chemins.

J'ouvre donc un navigateur et regarde ce qui se passe. Dans la majorité des pages que j'ouvre, je vois des actions qui se produisent mais aussi, et surtout, les traces de ces actions.

La trace est le signe d'une action qui s'est produite avant mon arrivée, avant mon regard. Ou, mieux, c'est moi qui suppose, voyant une trace, que quelqu'un l'y a laissée en faisant quelque chose.

Quelqu'un a écrit, commenté, téléchargé, photographié. Devant mes yeux se déroule le « fil », le « feed », l'ensemble de ce qui s'est produit. Analysons d'abord l'exemple des plateformes sociales, telles que Facebook ou Twitter. Dès que j'ouvre Facebook, s'affiche une liste de traces : en ordre chronologique inverse, je vois ce qui est arrivé. Devant chaque trace, je trouve le nom de l'acteur, celui qui a fait quelque chose. Facebook relie une série d'actions à des personnes : untel à telle heure a aimé telle chose.

Les traces sont donc, en principe, reliées à des acteurs. À première vue, on pourrait penser qu'il est très simple de dire ce qu'est une identité virtuelle. Il suffirait de remettre ensemble toutes les traces associées à un nom pour saisir une identité. Pourtant, ce n'est pas si simple.

Quand je commence à m'interroger sur mon identité – nous l'avons vu dans le premier chapitre – je me rends compte que je suis capable d'identifier ce qui est autour de moi. Je vois des choses et des personnes qui changent, bougent, mais je suis capable de faire le lien entre leurs identités synchroniques pour leur donner une identité diachronique. C'est pourquoi j'essaie ensuite de prendre leur place : je suis convaincu qu'ils peuvent

me voir et savoir, donc, qui je suis. Ils peuvent faire le lien entre l'ensemble fragmenté des actions et des mouvements qui constituent les identités synchroniques que je voudrais rassembler en une identité diachronique.

Or, en regardant de l'extérieur les identités virtuelles, nous devrions avoir la possibilité d'objectiver, de faire le lien, de mettre ensemble les différentes actions pour saisir des identités diachroniques. Mais, à bien voir, ce n'est pas le cas.

Même dans un réseau social, censé donner la possibilité la plus forte de production de l'identité, je n'ai pas devant moi une série de personnes mais plutôt un pêle-mêle d'actions et de traces. Même si je peux savoir, et le sais immédiatement, qui a produit telle ou telle action, j'ai tout d'abord devant moi l'ensemble des traces mélangées. C'est l'identité fluide qui s'impose, l'identité de tout le monde avec tout le monde.

Sur le mur de Facebook, ce qui se montre n'est pas une série de personnes mais une communauté. Ce qui est tout de suite visible est un réseau de relations très complexe, dans lequel il est difficile d'isoler des individus. Les traces sont ordonnées chronologiquement et, dans le mélange des actions de chacun, il est souvent possible que le nom apparaissant devant une trace ne soit pas, véritablement, le nom de l'acteur. Quelqu'un renvoie ce que quelqu'un d'autre a produit : c'est le principe même du réseau social. L'accumulation de cette masse de données est possible grâce à la résonance multiple d'une simple action qui dépasse largement son acteur en étant renvoyée et reproduite par d'autres personnes.

Même lorsque je clique sur le nom d'une personne et que je vais sur son « mur », chez lui, donc, pour essayer de l'identifier, je ne vois pas l'ensemble de ses actions ou des traces qu'il a laissées, mais le mélange des activités produites par son réseau.

Dès que l'on abandonne les réseaux sociaux et que l'on analyse d'autres pratiques et d'autres plates-formes, le phénomène

de dispersion et dissémination des traces est encore plus évident. Dans les wikis, il est très difficile – sinon impossible – de repérer le rapport entre actions et acteurs. Cette impossibilité peut être pensée comme une tendance générale du web. Il est vrai qu'il y a une série de possibilités pour relier des traces à un acteur : c'est, dans une certaine mesure, le cas des réseaux sociaux, des blogs personnels de certains forums. Mais l'acteur responsable d'une action est toujours mis en second plan : sur le web, on est face à des actions sans acteurs visibles.

Des expressions du langage commun confirment cette hypothèse : on dit plus souvent « je l'ai trouvé sur Facebook » qu' « untel me l'a conseillé ». Le web devient une espace de voix unique, la voix d'une seule personne, un personnage dans lequel fusionnent tous les acteurs qui participent à sa production.

S'il est possible – bien que complexe et laborieux – de remettre ensemble les traces laissées par une facette d'une identité virtuelle, il est impossible de relier les actions à un corps agissant sur Internet. En d'autres termes : une identité virtuelle ne peut pas être réduite à un nom sur Facebook. Le même corps agissant sur Internet produit des actions disséminées sur plusieurs plates-formes signant les traces qu'il laisse avec des noms souvent différents. Le pseudo que j'utilise sur Twitter est différent du nom de mon profil Facebook, qui diffère lui-même du pseudo que j'emploie sur tel ou tel autre forum.

C'est quoi donc, ce « je » ?

On pourrait être tenté de l'identifier avec le corps assis devant l'ordinateur, mais tant que l'hétérotopie perdure cette identification est impossible. Ce « je » est tout simplement le corps qui agit sur Internet. Un corps qui laisse des traces et dont il est très difficile d'établir une identité, au moins pour les autres corps. Parce qu'Internet, à la différence des espaces non-numériques, est le lieu de la traçabilité. Si je ne peux

pas rassembler le pêle-mêle de traces laissées par quelqu'un, la machine – elle – peut le faire mieux que moi. Il y a, en effet, une identité stable, une étiquette fiable et reconnaissable : l'adresse IP que la machine connaît.

Je reviendrai sur ce point fondamental.

## IX. LA VIRTUALITÉ DE L'IDENTITÉ

Essayons maintenant de nous poser la question de l'intérieur, exactement comme nous nous sommes posé la question de l'identité dans le premier chapitre. Je suis sur Internet et me demande : « c'est quoi, moi ? »

La première réponse arrive tout de suite des dispositifs mêmes du web – et d'Internet en général – sous la forme d'une autre question : « que veux-tu être ? » Dans l'espace numérique, avant même que la question identitaire se pose, on nous demande une production d'identité. D'abord, nous devons nous « identifier ». « Identifiez-vous » ordonnent nombre de plates-formes, une demande qui nous est rarement faite ailleurs que sur Internet. L'identification n'est pas, en effet, un acte par lequel je me fais reconnaître : je ne dois pas montrer ou prouver ce que je suis, mais le produire, le « créer ». « Identifiez-vous ou créez votre profil. » Quand je passe une frontière, on me demande aussi de m'identifier. Mais l'identité que je dois fournir est quelque chose qui a été établi par quelqu'un d'autre : l'État. Mon identité est constituée par un nom que je n'ai pas choisi et un ensemble de dispositifs extérieurs qui prouvent que je corresponds à ce nom. L'identité légale est une étiquette qui fait abstraction du mouvement dans lequel je me trouve. Une photographie, un arrêt sur image, posée sur quelque chose qui est en mouvement.

L'identification qu'on me demande sur Internet est productive, active, dynamique : c'est dans ce sens qu'il s'agit

d'une identité virtuelle. Encore une fois, virtuel signifie ici quelque chose qui est en mouvement, la force qui détermine le flux du changement. Je suis ce qu'au fur et à mesure je produis pour être quelque chose.

Et donc c'est quoi, moi ? Ce que je veux être au moment même où je me pose la question. L'identité numérique est virtuelle dans la mesure où elle n'est pas l'ensemble des traces que j'ai laissées et que je n'arrive pas à remettre ensemble : elle est plutôt ce que, en ce moment précis, dans le flux du mouvement, je produis pour être quelque chose. La photo que je choisis maintenant, la phrase à laquelle je pense maintenant, ce que j'aime maintenant, le nom que je décide ici et maintenant.

Encore une fois, le virtuel est ce qu'il y a de plus réel. L'identité virtuelle n'est pas une identité fictive mais une identité très réelle puisqu'elle se place dans la réalité du flux, du mouvement. Je suis ce que je suis maintenant et non une étiquette abstraite qui a été posée sur moi arbitrairement. Je ne suis pas ce que j'ai été et ne suis plus, je ne suis pas l'ensemble des traces des actions que quelqu'un a relié à moi. Je suis ce que, réellement et concrètement je suis maintenant.

## X. MULTIPLICITÉ ET FRAGMENTATION

Une identité ainsi pensée a inévitablement la caractéristique d'être multiple et fragmentée. Elle se fait dans un moment et dans des conditions précises et reste ouverte : elle change à chaque instant. Chaque action devient, dans le moment où elle se produit, une pratique de construction de l'identité. Les réseaux sociaux ne sont qu'une question identitaire continue et répétée à laquelle chaque action donne une réponse synchronique. Qu'il s'agisse de Facebook, de Twitter, ou d'un

site de rencontres, tout ce que nous faisons est une production extemporanée d'identité.

Et dans des conditions différentes, sur des sites différents, à des moments différents, les productions sont elles aussi différentes : l'identité est multiple, elle se manifeste sous plusieurs formes, plusieurs noms. Comme si chaque action produisait une identité. Il est difficile, et même impossible, d'unifier ces fragments. Mais, dans l'espace virtuel, cette fragmentation n'est pas une source d'angoisse.

La pratique identitaire sur Internet se base sur une fragmentation acceptée et c'est cette acceptation qui apaise l'angoisse de l'individuation.

Mais quelle est la raison de cette acceptation ? Pourquoi sur Internet accepte-t-on une fragmentation et une multiplicité que l'on a du mal à accepter dans l'espace non-virtuel ? Cette acceptation se base sur un fort sentiment d'autonomie dont il est nécessaire de questionner la validité.

Sur Internet, j'ai l'impression d'être ce que je veux : voilà pourquoi j'accepte la multiplicité et la fragmentation. Je suis convaincu de pouvoir toujours à nouveau établir ce que je suis et d'être le seul maître de la production de mon identité.

Pourtant, cette idée est loin d'être vraie. En effet, mon identité n'est pas uniquement ce que je produis au moment où je le produis. Elle est aussi faite par les traces laissées qui, par conséquent, ne m'appartiennent plus, m'échappent complètement et restent sur la toile à disposition de celui qui voudra essayer de les rassembler pour construire, lui, mon identité.

## XI. LA MÉMOIRE FIGÉE

Je ne suis donc pas seulement ce que je veux, mais aussi ce que les autres font des traces que j'ai laissées. Mais nous avons dit qu'il était difficile de rassembler les traces et de les remettre



ensemble pour construire une identité. En effet, ce ne sont pas les autres personnes agissant sur Internet qui construisent mon identité mais la machine.

Prenons quelques exemples. Mon identité est établie par l'ensemble des résultats qu'un moteur de recherche – tel que Google – associe à mon nom ou à mon pseudo. Mon identité est aussi la page produite automatiquement par un agrégateur de contenu tel que 123people. Finalement, mon identité est aussi l'ensemble des données récoltées sur ma navigation et exploitées par des algorithmes publicitaires tel que celui d'Amazon, Facebook ou Google Ads.

Je ne suis pas maître de ces identités, je ne peux en aucune manière modifier leur constitution. Au contraire des identités virtuelles telles que nous venons de les décrire, l'identité produite par un moteur de recherche est figée, stable, basée sur des traces mortes et non sur des actions au fur et à mesure qu'elles se produisent.

Ce que la machine fait avec les identités numériques ressemble un peu à la statue qu'on érige à la place de Tellus : sauf que, dans ce cas, Tellus est encore vivant. La cristallisation de l'identité est une fixation stable, immobile et statuaire qui se met à la place de quelqu'un qui est encore là, qui lui enlève sa place. Une sorte d'homicide visant à saisir en une unité claire et compréhensible ce qui ne l'est pas. Ici, c'est la machine qui prend la place de Gygès et tue Candaule.

Quand je regarde la page Facebook de quelqu'un, j'ai du mal à le comprendre comme une identité finie et unitaire. Les traces qu'il laisse se confondent avec les traces des autres et son activité met en question le sens des traces qu'il a laissées. En revanche, quand je fais une requête avec Google, ou – encore plus – avec 123people, l'identité qui en ressort est claire, stable et figée.

Même chose pour les algorithmes publicitaires qui s'emparent des traces que j'ai laissées pour les réunir en un tout cohérent :

ce tout est ensuite utilisé comme une cible. La construction de l'identité faite par la machine se présente comme un assujettissement.

Remarquons que la cristallisation faite par la machine est beaucoup plus rigide que celle faite par la mémoire humaine qui, elle aussi, opère ce rassemblement de traces pour saisir des identités. Quand quelqu'un relie mes actions, mes mouvements, mes traces, pour me saisir ou pour m'assujettir, les mailles de sa mémoire sont beaucoup plus souples. L'oubli est toujours présent et la mémoire se présente systématiquement avec un aspect créatif. Ce qui n'est plus là, il faut le réinventer et, dans cette réinvention, il y a quelque chose de nouveau, d'ouvert. La recomposition unitaire de l'identité, faite par un autre que moi, se fait dans l'instant présent et n'a rien d'immuable, elle peut être mise en question. Demain, il construira différemment mon identité parce que, moi, j'aurai changé mais aussi parce que la mémoire aura changé.

La mémoire de la machine et son exploitation des traces sont rigides et ne changent pas. Il n'y a pas de réinterprétation. La même trace sera toujours interprétée de la même manière.

## XII. UNITÉ ET CONTRÔLE

À nouveau, nous voilà égarés. Les parcours dans les identités virtuelles nous ont d'abord projetés dans des espaces doubles et hétérotopiques, puis amenés à croire en une liberté et une ouverture totale dans la définition de notre identité, pour enfin nous ramener à l'impossibilité de résoudre la question de l'identité sinon avec l'action violente d'une cristallisation hétéronome.

Donc, c'est quoi, moi ? Comment parvenir à apaiser l'angoisse de l'individuation sans pour autant devenir une statue dans les mains d'une machine ?

## V

# Je suis personne

### I. LE PARADOXE

J'ai parcouru plusieurs chemins à la recherche de l'identité, du moi. Mais la question « c'est quoi, moi ? » est restée sans réponse satisfaisante. Je me suis perdu. Il semble que chaque parcours se soit transformé en un écueil, une impasse.

Mais je me suis avant tout égaré à cause du paradoxe qui caractérise l'espace traversé : chaque fois que je suis sur le point de saisir la possibilité d'identification, le moi disparaît, s'échappe.

Nous pouvons résumer les parcours effectués en une polarité de mouvements, deux mouvements opposés, en tension l'un avec l'autre et qui, pourtant, renvoient l'un à l'autre dans une structure paradoxale qui empêche toute orientation : le mouvement de moi vers l'autre et le mouvement de l'autre vers moi.

À la recherche d'une identité, je flâne sur deux voies opposées : celle de l'autonomie et celle de l'hétéronomie. Essayons de résumer ces deux possibilités et le paradoxe qu'elles impliquent.

Une fois que la question sur l'identité a déclenché l'angoisse de l'individuation, je peux essayer d'apaiser cette angoisse avec une action, un mouvement. J'essaie de définir moi-même mon identité, de m'autodéfinir. Cette autonomie caractérise les mouvements d'amour : je vais vers l'autre, je suis l'acteur et le protagoniste de ce mouvement. La solution de l'autonomie semblerait logique : quand je me demande qui je suis,

la meilleure manière pour répondre est de m'affirmer, d'affirmer ce que je suis, avec des actions. Je me meus, j'agis, je m'impose, j'impose ma présence, j'essaye de conquérir l'espace, je veux prendre la place de l'autre. C'est comme si, pour trouver une identité, je voulais grandir, prendre tout l'espace afin d'être plus visible. Le paradoxe qui détermine l'égarement est que plus je m'affirme, moins je m'identifie : je ne peux pas prendre la place de l'autre, je suis alors encore plus perdu. Plus j'agis pour donner une visibilité à moi-même et plus je suis fragmenté, dispersé, insaisissable.

C'est ce qui se produit aussi dans le cas de l'identité virtuelle, en tant qu'identité ouverte et autodéterminée. J'ai l'impression de pouvoir déterminer moi-même mon identité mais, faisant ainsi, je la multiplie et la fragmente jusqu'à ne plus être en mesure de la saisir.

Égaré sur la voie de l'autonomie, j'essaie la voie opposée. Paradoxalement, c'est en me faisant petit que je m'identifie. Plus je laisse libre ma place et plus je suis identifié. C'est le principe des structures de mort. Ce n'est pas avec mon action, mais avec l'action des autres que je peux trouver une identité. Je reste passif, je me contracte jusqu'à disparaître, je me laisse envahir par l'autre, je me fais définir. La voie de l'hétéronomie permet, en effet, l'identification. Mais, quand ce moment arrive, lorsque finalement j'ai une identité, ce moi n'est plus là. Paradoxalement, je me trouve quand je ne suis plus là. Je suis quelque chose quand je ne suis plus rien. La mort est une hétéronomie absolue où je suis identifié sans plus être là. L'identité stable et figée que me donnent les machines sur Internet se base, elle aussi, sur mon absence dans cette identité. Une fois que l'identité est trouvée, je ne peux plus l'habiter.

Je suis encore égaré. Mais quel est le sens de cet égarement ? S'agit-il d'une impasse ? D'une contradiction ? D'un contresens ? D'une tragédie ?

Dans ce chapitre j'essaierai de donner une réponse à ces questions en analysant les deux pôles qui composent ce paradoxe afin de comprendre la structure des égarements du moi.

## II. AUTONOMIE ET HÉTÉRONOMIE

Quelles stratégies puis-je mettre en place pour m'identifier ? Si j'emprunte la voie de l'autonomie, à savoir si je décide d'être actif, d'essayer de produire moi-même mon identité, je dispose d'une série de structures qui me permettent cette production.

Or, ces structures sont en lien direct avec leurs opposés : des structures hétéronomes. C'est le renvoi continu de l'amour vers la mort. Lorsque j'arrive au bout d'un chemin, je me retrouve du côté opposé, en un jeu réitéré d'autonomie et hétéronomie.

### 1. Narrations

Produire une identité veut dire, en premier lieu, la raconter. Ce qui me fragmente et me rend multiple et incohérent est la diachronie, la rupture temporelle entre un instant et l'autre qui empêche le lien clair entre les différentes manifestations de mon identité. Relier les traces, construire un parcours qui ait un sens, raconter une histoire, ce sont les premières formes de construction de l'identité.

Mais la possibilité de la narration est hantée par le spectre de l'aléatoire. Pour produire une identité, il faut que la narration soit, ou du moins semble être, nécessaire. Les liens entre les traces ne doivent pas pouvoir être tissés différemment. Et pourtant, la possibilité de la narration dérive elle-même du fait que l'on peut raconter de plusieurs manières, justement parce qu'il n'y a pas de liens privilégiés. La diachronie brise les liens, rend impossibles des correspondances stables. Il y a toujours un abîme qui sépare les différents morceaux de moi. Et puis, sont-ils les morceaux d'un seul moi ?

Raconter signifie justifier la nécessité d'un lien, structurer donc des rapports de cause-effet entre les événements, hiérarchiser ces événements, les agencer, combiner les combinaisons.

Cette pratique de narration de sa propre identité est omniprésente dans notre quotidien. Il y a des jours importants pour nous : le jour où nous avons connu la personne que nous aimons, où nous avons eu notre diplôme, notre poste, notre promotion, le jour où quelqu'un de proche est mort. Ces événements sont là, structurés et mis à disposition de tous ceux qui nous entourent. Notre histoire est notre identité et doit donc être racontée, répétée plusieurs fois, comme une prière, un rite religieux.

La pratique de l'écriture facilite et donne parfois une apparence plus concrète à l'activité de narration. L'écriture est un signe matériel et permanent du récit de soi. Elle reste, ne change pas, semble éviter l'aléatoire.

Internet est un espace d'écriture, voilà pourquoi il peut être le lieu privilégié des marques permanentes qui signent le processus de narration de l'identité. Le blog personnel est un exemple de pratique d'identification par la narration écrite.

Mon blog c'est moi, parce qu'il est l'écriture qui fait le lien entre plusieurs moi diachroniques. Le blog est le fil rouge qui met ensemble et garantit la cohérence des différentes traces laissées derrière moi. C'est une preuve d'unité diachronique.

Or, la narration de l'identité a une limite évidente : l'histoire n'est pas finie. La mémoire est encore souple et l'on est appelé à créer de nouveaux liens et à mettre en question ceux que l'on avait créés. Les événements que j'avais choisis comme faits clés ne le sont plus, puisque aujourd'hui je vis autre chose, donc je me raconte différemment.

La narration change, les rapports de cause-effet et la hiérarchisation des faits aussi. Ce changement pose un problème : si je peux raconter de deux manières différentes, alors ma narration

n'est pas nécessaire. La conscience de l'évolution de la narration implique que toute narration est aléatoire, ou du moins non nécessaire : elle pourrait être autrement et, de fait, elle sera autrement.

## 2. Le silence

Mais lorsqu'on meurt, on n'a plus rien à dire : voilà pourquoi on peut être identifié. La narration peut se cristalliser, se stabiliser, devenir nécessaire. La seule manière pour que le récit soit nécessaire et cohérent est que l'objet de ce récit ne soit plus là : la narration peut donc prendre sa place, devenir sa statue, se substituer à lui.

La narration acquiert un véritable pouvoir d'identification quand je ne suis plus là : voilà le paradoxe. Ma narration m'identifie quand c'est un autre qui la produit. Mon activité de production de mon identité réussit quand elle se transforme en passivité, mon autonomie se réalise devenant une hétéronomie absolue.

C'est ce qui arrive dans le cas de la construction de l'identité virtuelle par un moteur de recherche ou un agrégateur de contenus. Dans le cas d'un moteur comme Google, les résultats de la recherche sur une personne sont une structuration narrative des traces laissées par cette personne. Ce n'est pas moi qui raconte, c'est Google. Et, le fait que le lien entre les traces soit fait par une machine – l'algorithme *Page Rank* – rend ce lien encore plus nécessaire et objectif. La mémoire de l'algorithme est figée et dépasse aussi les limites de la mémoire d'Internet : Google lui-même stocke les données pour être sûr que la mémoire ne soit pas perdue, qu'elle ne bouge pas, que la narration reste identique.

La même chose se produit pour les agrégateurs de contenus, de plus en plus performants : ils créent un algorithme capable de choisir parmi les données qu'ils trouvent sur le web,

une série d'informations qui concernent – ou sont censées concerner – quelqu'un et ils les structurent en un récit cohérent. Il est évident que, dans le cas du moteur de recherche comme dans celui de l'agrégateur, il est possible que les données sélectionnées ne concernent pas la même personne. Mais, toute identité étant multiple, fragmentée et incohérente, la narration est finalement plus fiable – et même plus vraie.

### 3. Les objets de l'identité

Et pourtant, je me rends compte que la narration est trop aléatoire. Je sais aussi que, lorsqu'elle s'impose comme nécessaire parce que je ne suis plus là, elle ne m'identifie pas vraiment. Je ne suis pas satisfait des résultats de l'hétéronomie et, jusqu'à ma véritable mort, j'essaie de reprendre mon autonomie pour corriger la narration, pour la rendre plus nécessaire.

Il me faut donc trouver quelque chose qui ne change pas, une étiquette à coller sur moi pour savoir que je suis toujours moi : je dois me lier à des objets. Une montre, un bijou, un stylo, un meuble, peu importe... les objets sont des signes de la permanence de l'identité. Ils font le pont entre les instants diachroniques. Dans l'abîme du passage entre passé et présent, dans l'impossibilité de me reconnaître, je peux reconnaître quelque chose qui est devant ou à côté de moi, me prouvant qu'il s'agit bien toujours de moi.

Je récupère mon autonomie choisissant ce qui va me permettre de me reconnaître moi-même. Mais, en faisant ainsi, je confie à nouveau la cohérence de mon identité à quelque chose d'autre : mon autonomie se transforme en hétéronomie.

Mon identité ne dépend plus de moi mais de l'objet qui garantit l'unité diachronique des différentes identités synchroniques. Cette hétéronomie s'élargit jusqu'à décentrer mon identité sur l'objet. Moi, c'est l'objet.



#### 4. Branding et e-branding

Le branding est l'exemple le plus parlant d'une identité hétérodéterminée qui se base sur la stabilité d'objets pouvant garantir une cohérence diachronique. L'action du branding consiste à produire un récit unitaire, stable et crédible et à le proposer à l'achat. Ce que j'achète n'est rien d'autre qu'une identité, beaucoup plus stable et fiable que celle que je pourrais créer moi-même.

Le branding se charge du travail de construction du récit et aussi – et surtout – du travail de transposition de ce récit sur un objet, l'objet de marque. L'objet griffé porte l'étiquette de sa stabilité qui le garantit comme producteur de liens nécessaires.

La griffe permet de transcender la finitude de l'objet, de pérenniser la garantie de stabilité. Un objet non griffé peut, bien sûr, être porteur d'un discours identitaire, mais sa disparition créerait un grave deuil : il emporterait avec lui l'identité qu'il garantit. L'objet griffé transfère sa valeur sur la griffe permettant sa substitution après sa fin. Ce que j'achète, bien évidemment, c'est la griffe. L'objet n'est que le support de cette griffe. Et le plus intéressant est que, moi aussi, je ne suis que le support de cette griffe qui garantit et finalement absorbe toute mon identité.

Comme l'objet griffé, la personne n'est qu'une excuse, un prétexte interchangeable d'une identité qui se trouve ailleurs. L'hétéronomie de l'identité est absolue.

Mais comment la marque crée-t-elle une identité? Et surtout, comment produit-elle le processus d'adhésion du client? Pourquoi achète-t-on une identité plutôt qu'une autre? Ici aussi, un jeu de renvois et d'empiètements se crée entre autonomie et hétéronomie.

La marque ne produit pas un récit identitaire à partir de rien. En réalité, elle ne crée pas une identité, elle tisse des liens entre les traces qu'elle peut trouver et rend ces liens stables et nécessaires.

La base du branding est le moissonnage de données, moissonnage qui se manifeste très clairement sur Internet.

Les traces ne sont pas considérées comme des signes d'actions produites par des individus. Elles sont traitées indépendamment des individus puisqu'il n'y a d'individus qu'après la construction du récit. Le branding vient avant les individus puisque son rôle est de produire des dispositifs d'individuation.

Ce qui est important dans le moissonnage des données est la quantité et la puissance de la création de liens. Mes traces sont celles que la griffe relie à moi : je suis la griffe.

## 5. Le symbole

Prenons en compte une dernière stratégie de production d'identité : le symbole. L'origine étymologique du mot nous renseigne déjà sur sa fonction. Symbole vient du grec *synballein* : mettre ensemble. Le symbole était en Grèce un morceau de terre cuite divisé en deux : chaque partie renvoyait à son complément, à son autre moitié. Le fait d'avoir un symbole permettait de créer un lien avec celui qui avait l'autre partie : un lien stable et nécessaire.

La fonction première du symbole est donc la production d'une identité par le biais de la construction de liens. Il ne s'agit pas ici de liens tissés entre des traces que j'ai laissées. Ce n'est pas une mise en rapport diachronique d'identités synchroniques, mais des liens entre quelque chose d'extérieur et moi : ce sont des liens d'appartenance. Le symbole insère celui qui le possède dans un contexte, lui donne un rôle au sein d'une communauté, dans un espace et un temps déterminés.

Le symbole a le pouvoir de structurer le monde *autour* de moi afin que je sois reconnaissable grâce au contexte où je me trouve.

La valeur symbolique peut donc être attribuée avant tout aux temps et aux lieux. Donner un nom à un instant précis

permet de relier par la suite cet instant à un autre instant ayant le même nom : c'est le principe des heures, des jours, des dates. Un anniversaire, par exemple, a cette valeur symbolique : il relie à travers les années une série d'événements. Une date peut être facilement mise en relation avec la même date de l'année suivante et, de ce lien, on peut construire une continuité. La rhétorique du symbole – c'est-à-dire le fait de construire un discours visant à souligner le sens du symbole, son poids et son objectivité – permet de donner au lien que ce symbole met en place un caractère nécessaire. Fêter un jour structure cette rhétorique du symbole et pose la fiabilité du lien. Si je fête tous les ans la même date, cette date fait de moi quelque chose d'unique et de cohérent.

Le symbole acquiert donc un pouvoir que l'on peut définir comme magique : le fait d'avoir établi une fonction symbolique produit des effets objectifs, réels. Même si la valeur symbolique a été décidée de manière arbitraire, le symbole n'est jamais aléatoire : sa nécessité est démontrée par l'objectivité de sa production de liens.

La même fonction symbolique peut être attribuée à un lieu : une ville, une maison, une pièce. Le fait de traverser à nouveau ce lieu, d'occuper à nouveau la même position, détermine la relation avec le moi qui l'avait occupée auparavant.

Mais encore une fois se pose la question : qui attribue la valeur symbolique ? Peut-on considérer l'attribution de valeurs symboliques comme une pratique autonome de la production d'identité ?

La structuration du temps et de l'espace qui permet la mise en place de symboles n'est pas déterminée par moi. Elle est là, objectivée et imposée. Cette structuration peut être définie mécanique : elle est le résultat d'une technologie d'objectivation. La montre et le mètre, par exemple, sont des dispositifs mécaniques qui objectivent la relation symbolique entre les instants et les lieux.

Ces machines rendent nécessaire et fiable la valeur symbolique et permettent d'éviter qu'elle soit aléatoire. Mais elles déterminent encore l'hétéronomie.

### III. POLITIQUE DES SUJETS

Le jeu d'autonomie et hétéronomie révèle les implications politiques liées à la recherche de l'identité. Les parcours que je tente pour apaiser l'angoisse de l'individuation déterminent un égarement. Perdu, et en proie à l'angoisse de l'individuation, je recherche une solution dans une hétéronomie de l'identité : pour savoir qui je suis, j'accepte d'être assujéti.

Les dispositifs d'assujétissement sont l'ensemble des instances qui produisent des identités et mettent en place des technologies pour les imposer. J'accepte l'assujétissement lorsque je me laisse définir par un temps et un espace dont le sens est déterminé hétéronomement : par exemple, des rythmes de travail, repos, une identité de marque ou une identité nationale.

Les dispositifs d'assujétissement ne sont donc pas des technologies violentes, ce n'est pas un régime de discipline tendant à imposer une identité à quelqu'un qui n'en veut pas. Il s'agit plutôt de l'exploitation d'un désir dérivant de l'angoisse de l'individuation insatisfaite. Les dispositifs d'assujétissement remplissent un vide, ils n'écrasent pas – ou alors rarement – un plein.

C'est moi qui recherche quelque chose qui me limite et qui me détermine parce qu'autrement je serais égaré.

L'identité que j'acquiers ainsi est stable et rigide. Mais, je le répète, l'assujétissement ne peut réussir que lorsque je ne suis plus là, que ma place est complètement vide, et qu'elle est remplie par quelqu'un, ou quelque chose d'autre.

Les dispositifs d'assujétissement sur le web peuvent être un exemple très éclairant de ce mécanisme. L'identité virtuelle est multiple, disséminée et fragmentée. Dans mes parcours

sur le web, je laisse des traces éparpillées, déliées. Je rassemble ces traces de plusieurs manières, construisant plusieurs identités. Je me multiplie, je me perds, je m'égare. L'unité de soi, nécessaire pour apaiser l'angoisse de l'individuation, pour que je puisse être un individu, une identité unie et cohérente, est impossible.

La multiplication de soi se présente aussi sous un autre aspect : la division de deux espaces avec la production d'une hétérotopie. Deux fonctions-corps, deux questions identitaires, deux plans où l'identité s'égare et s'éparpille. La question « c'est quoi, moi ? » se pose de façon obsédante. Elle devient une angoisse, un désir, un besoin.

Les dispositifs de pouvoir du web répondent à ce besoin. La technologie a tendance à reporter la multiplicité à une unité pour pouvoir la gérer. En premier lieu, l'hétérotopie est ramenée à une syntopie : l'espace du web devient un espace unique et remplit tout l'espace possible. Le web est partout, il occupe le monde entier, détruisant toute possibilité d'hétérotopie. La syntopie est une première simplification, une première unification.

Ensuite, la machine rassemble les données et les structure, les interprète, les rend cohérentes. Elle construit des identités claires, stables. Ces identités se cristallisent là où il n'est plus celui qui doit être identifié. Je ne suis plus et pourtant – justement maintenant – je suis finalement quelque chose : je suis assujéti. Ce que je suis est ce qui peut être exploité et géré par le dispositif qui m'a créé. Je suis une cible, je suis un client, je suis un acheteur, je suis un sujet.

#### IV. LA PENSÉE TRAGIQUE

La structure qui est à la base des analyses de ce livre pourrait être interprétée comme une structure tragique. Or, l'objectif principal ici est justement d'éviter la pensée tragique et de proposer un modèle alternatif pour penser les égarements de l'identité.

La pensée tragique interprète le jeu d'autonomie et hétéronomie et la tension entre amour et mort comme une contradiction déchirante qui immobilise l'action. Je m'explique. Il y a deux pôles qui se mettent en place dans la recherche de l'identité : d'une part l'envie de trouver son identité en allant vers l'autre et en prenant sa place, de l'autre l'envie de laisser sa place vide pour que l'autre l'occupe.

La pensée tragique interprète ces deux pôles comme deux forces contradictoires agissant en même temps, au même instant, dans des directions opposées, sur une même personne. Maintenant, je suis ici, tiraillé par deux forces contradictoires qui me déchirent et empêchent tout mouvement.

La réalité, selon la pensée tragique, est l'instant de la contradiction qu'on ne peut pas dépasser. Quoiqu'on fasse, on est en échec. La réalité est l'échec de l'action. Elle est le lieu de la coexistence des contraires et donc celui de l'impossibilité. La tragédie est la situation où se trouve toute fonction-corps.

Dans cette situation d'impossibilité, les hommes sont déchirés, détruits. Seul le héros, avec un geste surhumain, arrive à affronter la contradiction, à s'élever au-dessus de l'instant déchirant où il se trouve et à imposer son génie. Seul le héros arrive à répondre à la question « c'est quoi, moi ? » et sa réponse devient un modèle pour les autres.

La pensée tragique doit être évitée car elle est une pensée fasciste. Elle justifie le fait qu'un individu puisse s'élever au-dessus des autres pour imposer sa personnalité. Or cette élévation n'est que le discours d'auto-célébration mis en place par le dictateur.

Je vais montrer que la pensée tragique se base sur une fausse interprétation de la réalité et que l'on peut comprendre la polarité entre autonomie et hétéronomie comme une tension productive plutôt que comme une contradiction paralysante.

## V. L'HOMME VIRTUEL

### 1. Contradiction et tension

La polarité entre amour et mort, autonomie et hétéronomie peut être interprétée tragiquement comme contradiction ou bien anti-tragiquement comme tension. Cela dépend de la définition que l'on donne de réel.

Selon la pensée tragique, le réel est un ensemble d'arrêts sur image. Chaque instant est un lieu bien défini, qui peut être regardé comme s'il était immobile. Dans ce lieu, il y a des forces en jeu. Ces forces se trouvent *dans* le même lieu, d'où la contradiction. Une contradiction est, en effet, la coexistence des contraires : à savoir le fait que deux choses incompatibles se trouvent au même endroit, en même temps. Ici et maintenant, c'est ainsi et ce n'est pas ainsi : ici et maintenant *A* et *non-A*, ici et maintenant *prends la place de l'autre* et *laisse ta place à l'autre*, *aime* et *meurs*.

L'instant du réel, le moment où se manifeste le réel est regardé comme s'il était une photo. Mais, si l'on analyse mieux, on se rend compte qu'il s'agit plutôt d'un photogramme. Le réel est en mouvement, et le fait de considérer l'instant comme s'il était immobile signifie prendre en compte le réel en faisant abstraction de sa caractéristique la plus importante : le mouvement. Le réel tragique est un réel fait de plusieurs photogrammes qui sont considérés comme des instants ayant une toute petite durée. Le moment du tiraillement est un temps nucléaire, à savoir un instant qui a la durée la plus petite. Le temps est donc considéré comme étant discret : le réel tragique est une abstraction car il ne prend pas en compte le mouvement. En effet, nous ne vivons jamais des instants où les contradictoires sont coexistants, tout simplement parce que nous ne vivons jamais des instants.

Comment décrire alors le réel ? Il est un flux en mouvement continu – et non discret – qui ne peut être divisé en parties nucléaires. Ce que nous vivons, le temps où nous nous trouvons

est plutôt un entre-temps : non pas une étendue très petite de temps, mais plutôt une non-étendue, un vide, un non-lieu. L'instant ne peut être considéré comme le lieu de coexistence des contraires parce qu'il est un non-lieu de passage. Le réel est virtuel : il est l'entre-temps où se fait le mouvement.

La polarité n'est pas la coexistence des contraires mais leur tension : cette tension est le moteur du mouvement, le ressort qui détermine une énergie qui permet le flux. Au lieu d'être l'échec de l'action, la polarité est justement sa raison, son moteur.

Les égarements de soi ne sont pas des écueils qui paralysent mais des ressorts qui déclenchent l'action.

La pensée tragique laisse donc la place à une pensée dynamique : si la première était la pensée de la paralysie, la seconde est la pensée du mouvement.

## 2. L'utopie de l'entre-temps

Cette pensée dynamique interprète l'instant du réel comme le non-lieu de la tension entre deux pôles absents. Le mouvement du réel s'accomplit dans l'utopie de l'entre-temps. Une pensée dynamique est une pensée capable de transformer l'utopie de la mort en utopie de l'entre-temps et de baser sur cette structure les égarements de soi. Essayons d'expliquer cette notion.

Nous avons vu que la mort permet l'identification grâce à un non-lieu. Puisque, dans la mort, le corps est dans un non-lieu, sa place peut être occupée par quelqu'un d'autre. Et cela permet l'identification. Cette utopie – le non-lieu – détermine aussi une achronie – la fin du temps pour le corps disparu – et une asomie – la disparition physique du corps grâce à laquelle il n'y a plus de diasomie.

Penser l'utopie de l'entre-temps permet de penser une utopie qui reste dans la diachronie et dans la diasomie du réel. En d'autres termes, l'utopie de l'entre-temps est une utopie concrète, qui donne lieu à l'action et au mouvement.



Le réel est utopique parce que le lieu du réel n'a pas d'étendue ; mais il est diachronique, justement parce qu'il est entre des temps différents. Le réel est dans la tension entre un avant et un après – deux pôles en tension – qui ne sont jamais là. « Être *entre* » est la position de lien et de rupture du temps caractéristique de la diachronie. L'entre-temps du réel est utopique et diachronique. Le temps n'a pas disparu, comme dans l'utopie de la mort : au contraire, l'utopie de l'entre-temps met en place une tension qui est la cause de l'écoulement du temps.

Bien évidemment, dans ce non-lieu diachronique, la fonction-corps garde sa diasomie sans avoir d'identité puisqu'elle n'a pas de lieu. La fonction-corps, dans l'entre-temps utopique du réel, est en tension vers une identité. Elle est égarée, mais cet égarement est ce qui la pousse à avancer, ce qui la pousse à intégrer le réel, à faire partie de son flux.

### **3. L'amour et la mort au temps du virtuel**

Une pensée dynamique qui s'oppose à la pensée tragique est une pensée du virtuel. Le virtuel, dans le sens philosophique du mot, est justement cette force utopique qui caractérise l'entre-temps puisqu'il est le non-lieu de la tension entre deux pôles absents. Cette virtualité caractérise particulièrement le monde numérique, espace de flux continu, de forces qui produisent des mouvements. Mais le virtuel est ce qui caractérise le réel en général en tant que mouvement et ne pouvant pas être réduit à une série d'arrêts sur image.

Dans une pensée du virtuel, quel est donc le rôle des structures d'amour et de mort ? En d'autres termes : comment, concrètement, transformer la pensée tragique en pensée dynamique ? Les structures d'amour me portaient toujours à nouveau dans une impasse : je cherchais à occuper la place de l'autre pour que ce que je suis puisse acquérir une objectivité. Je veux que mon récit de moi soit partagé pour qu'il soit cohérent

et stable. Mais la fusion avec l'autre échoue toujours à cause de la diasomie : je ne peux pas me mettre à sa place. Mon parcours s'arrête, je suis égaré.

L'impossibilité de rendre nécessaire le récit de moi en le partageant avec l'autre me pousse à laisser ma place vide pour que l'autre la prenne : elle me pousse, donc, à disparaître. En disparaissant, je trouve une identité quand je ne suis plus là. Ce paradoxe peut être une contradiction tragique, mais il ne l'est pas : l'impasse produite par l'échec de la fusion amoureuse, de fait, me pousse à rechercher d'autres mouvements. Je cherche à redire mon identité, à la reconstruire pour, encore une fois, me rapprocher de l'autre. L'échec de l'amour est ce qui m'empêche de m'immobiliser, de me figer, de me cristalliser dans une identité. La promesse de la mort est la limite d'une stabilité identitaire que je cherche et qui me pousse au mouvement, mais que je n'aurai jamais.

Le réel est l'entre-temps entre l'amour et la mort.

Le jeu d'amour et mort, d'autonomie et hétéronomie permet la structuration d'un espace dans lequel je peux produire du mouvement. Leur tension est ce qui rend possible et déclenche le mouvement. Une autonomie absolue déterminerait un espace complètement ouvert, immense, homogène et déstructuré, dans lequel je ne pourrais que m'égarer. Le rapport de tension entre autonomie et hétéronomie permet une certaine limitation de cet espace qui me donne la possibilité de m'orienter.

Et toujours la tension entre les deux, entre un avant et un après, absents tous les deux, mais présents en tant que tension productrice de mouvement dans l'entre-temps utopique du réel.

#### 4. Ulysse

C'est quoi, donc, moi ? Et surtout, peut-on tenter une réponse générale à la question ? C'est quoi, moi ? Et encore : y a-t-il un lien entre ce que je suis et ce que toi, mon lecteur, tu es ?

Pouvons-nous nous reconnaître ensemble dans une même catégorie, définie et structurée ? C'est quoi qu'être un homme ? Un homme, avec une détermination de genre, avec un discours biologique, zoologique, social et politique, est quelque chose de trop déterminé pour que l'on puisse utiliser ce mot pour commencer à répondre à la question « c'est quoi, moi ? ».

Je crois que la seule réponse possible à la question qui nous hante depuis le premier chapitre de cet ouvrage est celle d'Ulysse, homme par excellence, et justement pour cette raison non-homme, ou mieux homme-virtuel : je suis personne. Ce qui ne veut pas dire que je ne suis personne ; au contraire : je suis ce que je fais de moi au fur et à mesure que je me meus dans le flux du réel.

Homère le dit très bien : « mon nom est personne et ainsi m'appellent ma mère, mon père et tous les autres compagnons. »

Ce qui est impossible est une définition figée et stable : je ne suis pas quelque chose tant que je suis. Tant que je suis, je suis ce que je suis. Être une définition est ce qui n'est possible que lorsque je ne suis plus, dans la mort.

Je suis donc ce que je désire, ce qui me pousse à avancer : je suis ma virtualité.

Donner cette réponse signifie remettre en question tout ce qui a été dit jusqu'ici parce que cela sera toujours trop figé, trop défini, trop stable. Il faut donc recommencer à nouveau et tout dédire. Mais c'est là, justement, le rôle de la philosophie.



## Table des matières

<b>C'est quoi, moi?</b> .....	7
I. Le voyage .....	7
II. Des corps, des places ou mieux : le premier voyage .....	9
III. La métaphore du théâtre .....	12
IV. Le monde .....	14
V. La situation .....	15
VI. La fonction-corps .....	17
VII. La diachronie .....	20
VIII. La diatopie .....	21
IX. La diasomie .....	22
X. Le mouvement .....	23
XI. La mémoire .....	25
XII. L'angoisse de l'individuation .....	26
XIII. L'identité fragmentée .....	27
<b>L'amour</b> .....	29
I. La structure de l'amour .....	29
II. L'amour-fusion .....	30
III. L'amour-poursuite .....	33
IV. L'amour-proximité .....	35
V. L'amour-fuite .....	38

VI. Les amours-immobilité .....	40
VII. Les espaces de l'amour .....	42
VIII. Le voyage .....	45
IX. L'identification projective .....	50
X. L'hétérotopie .....	52
XI. L'échec de l'amour .....	54
<b>La mort</b> .....	55
I. L'arrêt .....	56
II. L'effondrement .....	59
III. L'éloignement .....	61
IV. La mort projective .....	63
V. Donner la mort .....	66
VI. Le conflit, la domination et l'assujettissement .....	67
VII. Le don .....	69
VIII. Les vacances .....	71
IX. L'immortalité .....	73
X. L'utopie de la mort .....	75
<b>Les identités virtuelles</b> .....	77
I. La nudité de la reine .....	78
II. L'espace du web .....	81
III. Le temps du web .....	88
IV. Le corps dans le web .....	91
V. Empiètements spatiaux .....	97

VI. L'identité fluide .....	99
VII. Les mouvements dans le web .....	101
VIII. Les traces .....	106
IX. La virtualité de l'identité .....	110
X. Multiplicité et fragmentation .....	111
XI. La mémoire figée .....	112
XII. Unité et contrôle .....	114
<b>Je suis personne</b> .....	<b>115</b>
I. Le paradoxe .....	115
II. Autonomie et hétéronomie .....	117
III. Politique des sujets .....	124
IV. La pensée tragique .....	125
V. L'homme virtuel .....	127





## Dans la collection Cultures numériques

- BOUCHARDON Serge, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, 2014.
- CARON Daniel, *Web HT.0 Pour une société informée: la pertinence numérique et ses défis pour les sociétés démocratiques du XXI<sup>e</sup> siècle*, 2011.
- DUFRÊNE Bernadette, IHADJADENE Madjid et BRUCKMANN Denis (dir.), *Numérisation du patrimoine. Quelles médiations ? Quels accès ? Quelles cultures ?*, 2013.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, *Artistes de laboratoire – Recherche et création à l'ère numérique*, 2011.
- (dir.), *L'Ère post-média. Humanités digitales et Cultures numériques*, 2012.
- LAMBERT Frédéric (dir.), *Prières et Propagandes. Études sur la prière dans les arènes publiques, suivi du livre I de La prière de Marcel Mauss*, 2014.
- TAQUIN Véronique, *Un roman du réseau*, 2012.
- TARDY Cécile, *Représentations documentaires de l'exposition*, 2012.
- VITALI ROSATI Marcello, *S'orienter dans le virtuel*, 2012.
- WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, 2012.

Mise en pages : Élisabeth Gutton

Achévé d'imprimer