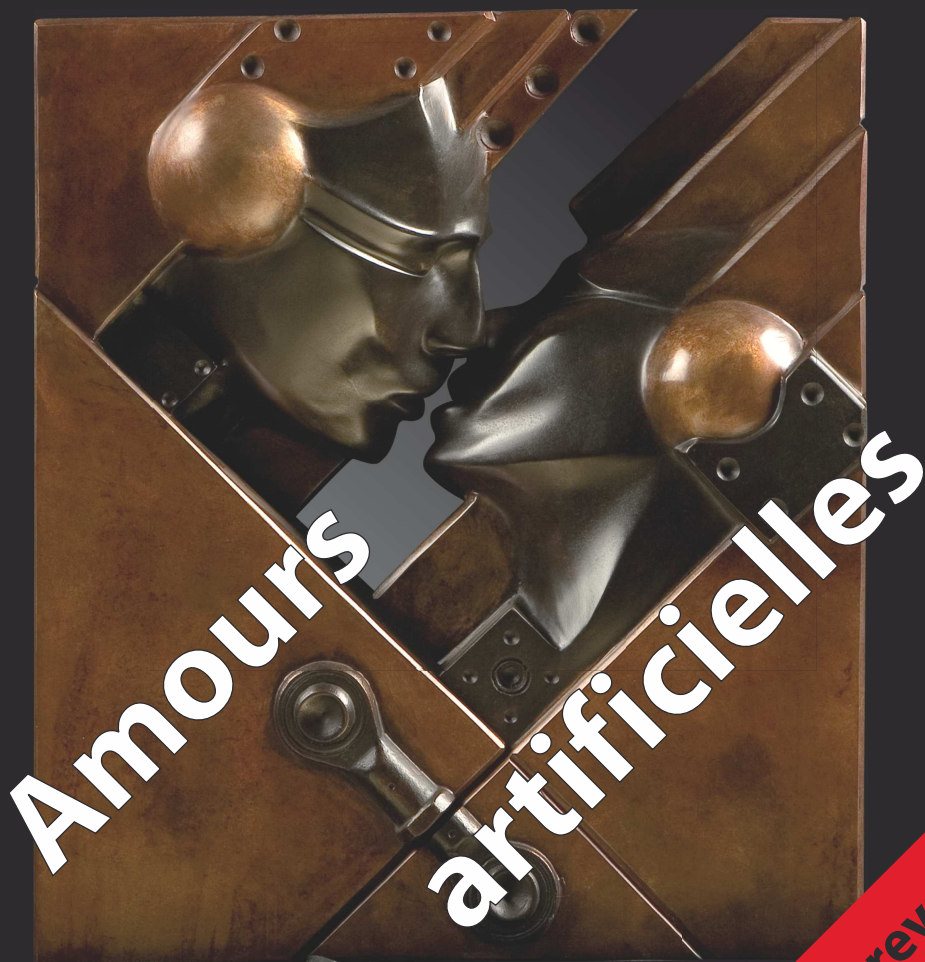


futurs indicatifs

Patrick Schmoll

La Société Terminale 3



 éditions
de l'ill

Édition 2020 revue
et augmentée

AMOURS ARTIFICIELLES

La Société Terminale 3

Patrick Schmoll

La Société Terminale 3

Amours artificielles

Collection “Futurs Indicatifs”
dirigée par Patrick Schmoll et Jean-Christophe Weber

La recherche technoscientifique suscite les interrogations les plus stimulantes, en même temps que les plus inquiètes, tant les limitations habituelles de l’agir humain semblent pouvoir être dépassées. Nos techniques nous permettent aujourd’hui, non plus seulement de transformer notre environnement, mais de nous transformer nous-mêmes en modifiant les données programmatiques du vivant. Les dispositifs techniques de communication reconfigurent le lien social jusque dans l’intimité du rapport de l’individu à lui-même et aux autres.

Ce pouvoir de transformation, qui suscitait aux siècles précédents un culte optimiste du progrès, nourrit au contraire aujourd’hui des craintes liées à ses dangers réels ou supposés, ainsi qu’aux interrogations éthiques qu’il soulève. La complexité bouscule nos capacités d’anticipation et de contrôle.

Quelle place les humains se ménagent-ils dans les sociétés qu’ils produisent, dès lors qu’ils ont la possibilité technique de se traiter eux-mêmes comme des “ressources” ou des “produits” de leurs activités ? Quels cadres de pensée pouvons-nous ouvrir pour tenter d’imaginer l’avenir ?

Dans cette collection :

Patrick Schmoll & al., *La Société Terminale 1. Communautés virtuelles* (2020, première édition 2011)

Patrick Schmoll & al., *La Société Terminale 2. Dispositifs spec[tac]ulaires* (2020, première édition 2012)

Maquette de couverture : Néothèque/Éditions de l’III

Image de couverture : Pierre Matter, *Kiss cube*, 2005, Bronze patiné, 47 x 47 x 20 cm.

© Éditions de l’III, 2020
11 rue Saint-Maurice, 67000 Strasbourg
<http://www.editionsdelill.com>
ISBN 978-2-490874-14-9 (pour la version .pdf)
Édition revue et augmentée. Éd. Originale : Néothèque, 2014

Table des matières

Préface à la seconde édition	11
La rencontre amoureuse, entre confinement et gestes-barrières	11
L'Amour : une figure résiliente	15
Introduction	19
Argument	21
Plan de l'ouvrage	25
L'invention de l'amour	29
Où il est question de sexe, quoique...	29
L'amour, les amours...	33
Partir d'une forme extrême : le discours amoureux	38
L'Amour : une invention française ?	41
Une figure schizophrène et solipsiste	45
La complicité d'un médium : le livre lu <i>in silentio</i>	48
Les jeux du désir et l'évolution du modèle romantique	51
L'amour-passion comme sexualité virtuelle	56
Toxicologie	59
Vers l'implosion du modèle romantique	62
L'amour par les artefacts	69
S ke tu m'M ?	71
Une fonctionnalité a priori objectivement limitée	73
1. <i>Brièveté des messages</i>	75
2. <i>Concurrence de la messagerie vocale</i>	75
3. <i>Ergonomie problématique de la saisie</i>	75
L'approche médiologique du SMS	77
Propriétés empruntées à la téléphonie mobile : la diffraction des identités	78

Propriétés empruntées à la messagerie électronique :	
les jeux de masques	81
Des messages courts : la priorité à l'émotion	85
Le langage SMS	87
“Médium is message”	90
Notes médiologiques sur le speed dating	93
Études	95
Le court-circuitage des préliminaires	97
La priorisation des critères d'apparence	98
En contradiction avec le romantisme ?	99
Le révolution Viagra	103
Le Viagra et ses “cousins”	107
La saturation du modèle “anatomique” de la virilité	110
La fin de l'équation masculin = actif	112
L'interrogation des paramètres visuels de l'excitation	114
Un analyseur de la psychologie du vieillissement	117
Un analyseur des difficultés du couple	119
Vers une libération de la parole masculine	122
Pornographie : la dislocation du sexuel	125
La pornographie : un métier ?	128
Travailler pour être reconnue	132
Une profession cache-sexe	136
Les nouveaux dispositifs de la sexualité	138
Une sexualité plurielle disloquée	142
Conclusion	144
L'amour pour les artefacts	147
Pornographie : des images-choses	149
À l'origine de l'artifice : le voile	151
Le recours à l'image comme réponse au voilement	154
Un écrasement de l'imaginaire par l'image ?	156
Des images d'un type particulier	158
Des images pratiquées par les hommes préférentiellement	160
La crainte de la dangerosité : le front	
de la pédopornographie	162
La question de l'addiction	165
La question de la virtualisation de l'autre	167

Éduquer aux images	169
Robot, mon amour	175
De l'avatar 3D au robot	177
Aimer un robot ?	180
Précurseurs	183
Love dolls : "Objets inanimés..."	185
Vivre avec la machine	189
Amour des simulacres, simulacre de l'amour	195
Se découvrir simulacre	
dans les yeux d'un autre simulacre	195
Excursion culturelle : la <i>mâyâ</i> de Vishnu	198
<i>Histoires gigognes</i>	199
<i>Le procédé didactique</i>	202
Le dispositif de la rencontre à l'ère des réseaux	205
<i>La virtualisation de l'autre</i>	207
<i>La substantialisation des simulacres</i>	209
Le vécu amoureux des avatars	
par Michel Nachez & Patrick Schmoll	215
Approches anthropologiques de l'intime	
dans <i>Second Life</i>	216
Remarques de méthode : peut-on être l'anthropologue	
de ses émotions ?	220
Le récit de Michel	222
Discussion	226
1/ <i>La porosité de la membrane entre soi et personnage</i>	227
2/ <i>Du personnage-autre au personnage de l'autre</i>	229
3/ <i>La pluralité des soi</i>	230
Conclusion	232
L'amour artefact	235
L'obscur objet des passions en ligne	
Dans le sillage du <i>Navire Night</i>	237
Quand vient la nuit	237
Récits	239
Érotologie : la question du désir	244
<i>Personnages</i>	244
<i>Scénarios</i>	247

Médiologie : la question des dispositifs	250
<i>Anonymat</i>	250
<i>Occultation</i>	253
<i>Obscurité</i>	257
<i>Énigmatization</i>	261
<i>Dénouement</i>	263
<i>Remarques médiologiques</i>	265
Conclusion	267
Réseaux	
À propos de <i>Fake</i>, de Giulio Minghini	269
Écrire des histoires de gens qui écrivent des histoires	269
Le récit	273
Perte	279
Addiction	282
Médiateurs du désir	286
Identités	289
Perversion	293
Exigence romantique	297
La fabrique du sentiment amoureux dans les jeux vidéo	301
<i>Définir le sentiment amoureux</i>	302
L'amour dans les jeux vidéo : du spectacle au vécu	304
<i>Scénariser la romance</i>	305
<i>La mise en jeu de l'éthos</i>	307
<i>La romance comme option</i>	310
<i>La romance comme mécanisme de jeu</i>	312
Les effets émotionnels liés au dispositif vidéoludique	314
<i>Le dispositif comme miroir</i>	315
<i>La perméabilité du pacte fictionnel : le bleed</i>	317
Les scripts déclencheurs de la romance	319
<i>Un jeu à deux</i>	319
<i>Un tiers caché</i>	321
<i>Les caractéristiques visuelles de l'objet</i>	323
<i>L'autre comme objet de quête</i>	325
<i>Partenaires dans l'adversité</i>	325
<i>L'autre comme objet qui se dérobe</i>	327
<i>Absence</i>	328
Conclusion	329

Sexe avec ses “ex”	333
Ils se retrouvèrent et eurent beaucoup d’enfants	336
Descente aux enfers	338
La force du premier amour	343
Malentendus	347
L’erreur d’Orphée	352
Exaltation ou aporie du modèle romantique ?	356
Du miroir au kaléidoscope	358
Perte et abandon : figures de la mort	362
Sortie des enfers	364
Quantique des Quantiques	371
La question qui tue	371
Au miroir de l’amour	376
L’amour en état quantique	380
Conclusion	385
Demain, les amours...	387
Demain, les amours post-romantiques	389
Demain, les amours post-sexuelles	393
Demain, les amours post-humaines	397
Postface	401

Préface à la seconde édition

La rencontre amoureuse, entre confinement et gestes-barrières

Au moment où nous préparons la réédition de ce tome 3 de *La Société Terminale*, nous sortons de la période de deux mois de confinement en réponse à la pandémie de Covid-19. Celle-ci sévit toujours. Le pays continue à observer des mesures de prévention, parmi lesquelles le port du masque dans les espaces publics et le respect de distances physiques avec autrui. Nous ne sommes pas à l'abri d'une recrudescence de la pandémie qui obligerait à reconfiner, et les personnes suspectes d'être contaminées, et les personnes à protéger en raison d'une santé fragile, voire des groupes ou des cités entières. Des applications sont proposées, qui permettent le repérage par géolocalisation de personnes à risque ou atteintes.

Un dispositif nouveau a ainsi été mis en place, associé à un discours sécuritaire et hygiéniste, impliquant des aménagements de l'espace public, des interdits et obligations, des artefacts et des outils techniques. Au premier rang de ces derniers viennent les outils de télécommunication : Internet, le téléphone, la télévision, qui ont contribué à diffuser les instructions répétées de se tenir séparés physiquement les uns des autres, tout en prodiguant des moyens substitutifs d'échanger et de se rencontrer. Qu'aurions-nous fait sans nos écrans ? Ce dispositif (au sens où Foucault utilisait le terme) a inévitablement des effets de reconfiguration du lien social, jusque dans l'intimité de notre rapport à autrui et à nous-même. Nous n'approchons plus les autres de la même manière, nous le faisons de manière plus calculée, et en retour, les autres nous donnent l'impression de vouloir nous éviter, l'image qu'ils nous renvoient de nous-mêmes est celle d'un objet potentiellement contaminant, à la fois fragile et dangereux. En résumé (et cela rejoint le propos du présent ouvrage) : peu désirable.

On ne saurait assurer que les pratiques de protection/dissimulation du visage, de distanciation physique, de confinement individuel ou collectif, qui ont subitement impacté notre quotidien, disparaîtront une fois que l'on aura découvert des traitements et un vaccin : d'autres crises sanitaires sont à venir, certaines possiblement plus graves, dues à des agents infectieux, à la pollution ou à quelque catastrophe nucléaire. Les dispositifs de contrôle et de gestion des populations, ainsi que d'isolement et de mise à distance des corps les uns des autres, devraient s'affiner mais persister, et nous devenir plus familiers dans un avenir désormais proche. Nous les accepterons : par peur de la mort, par respect pour les autres, par crainte du désordre social.

On ne peut qu'apprécier la portée prémonitoire de la figure que nous explorons depuis une vingtaine d'années, et qui trouvait son inspiration dans l'image de science-fiction d'une humanité enfermée, pour des motifs sanitaires, dans des caissons de survie et n'échangeant plus que par outils de transport et de télécommunication. De plus en plus, nos technologies, servies par nos peurs, nous séparent de nous-mêmes et nous isolent d'autrui. Le lien social semble aspiré tout entier dans le médium technique qui l'interface. Les attaques complotistes visant Google, Facebook et autres GAFA pourraient faire leurs gorges chaudes de l'idée suivante : pour vendre davantage d'outils de communication, n'aurait-on pas logiquement intérêt à fabriquer des virus et de la pollution, obligeant à isoler physiquement les gens les uns des autres ? Nous n'entrerons pas sur ce terrain, notre perspective étant moins de savoir à qui profite le processus que d'étudier comment il se déploie.

La réédition de ce volume de *La Société Terminale*, relu et augmenté de deux nouveaux chapitres, intervient donc à un moment tout à fait opportun. Parce que nous observons sur le vif les effets sociaux et psychologiques d'un ensemble de mesures impliquant ce sur quoi nous travaillons depuis une vingtaine d'années : l'appareillage technique de l'humain. Mais aussi parce que le thème traité dans cet ouvrage s'en trouve retravaillé tout particulièrement par l'expérience récente. L'Amour (avec un grand A), nos amours (avec un petit a, et au pluriel), parce qu'ils engagent notre relation à l'autre dans ce que celle-ci a de plus intime, sont sans doute le terrain où s'observent le plus manifestement les effets de nouveaux dispositifs sur le lien social et sur la construction subjective. La période que nous traversons n'a pas manqué d'affecter, plus ou moins

directement, plus ou moins subtilement, les formes futures de la rencontre et de la liaison amoureuses.

Le présent, à cet égard, éclaire le passé, et inversement. Notre génération, celle des personnes nées après la Seconde guerre mondiale, a connu en matière de sexualité deux révolutions médiologiques importantes. Après avoir vécu d'abord la liberté qu'apportait la pilule contraceptive dans les années 1970, nous avons dû revenir à l'usage du préservatif quand est apparu le Sida dans les années 1980. L'interposition de cet artefact réduisant la qualité du contact physique déclenchait un jeu complexe dans les négociations visant à le retirer à une certaine étape de la relation, éventuellement le remplacer (ou pas) par la pilule ou un autre procédé contraceptif. Cette négociation et les calculs réciproques des intéressés, induits par le dispositif (le préservatif et les discours moraux et sanitaires associés), obligeaient à dévoiler de manière inédite, et à traiter, toute une série d'enjeux : la question de la confiance, et donc de la qualité de la relation, de la définition du couple, de l'engagement affectif de chacun, du projet à court ou long terme... Faire l'amour avec ou sans préservatif n'était pas qu'une question de précaution.

Il en va de même de la gestion des corps et des individus dans la période actuelle. Un discours sanitaire, politique et moral joue sur la peur de la mort, l'attention à porter aux personnes fragiles, l'unité du pays dans l'affrontement d'un ennemi commun, etc., pour mettre en place des règles, une discipline des corps auxquelles il est difficile de s'opposer raisonnablement, puisqu'elles sont là pour notre bien commun. Mais quels en sont les effets ?

Prenons le confinement, pour commencer : on peut choisir (ou être contraint) de s'isoler d'avec l'autre, ou au contraire de se confiner avec lui ou elle. Les options que comporte le dispositif impliquent dans tous les cas l'exploration de bénéfices nouveaux (approfondissement de la relation si l'on s'installe ensemble, ou au contraire espacement des moments à deux si chacun réside chez soi), mais aussi l'expérience d'inconvénients pouvant devenir insupportables (repérables, par exemple, à l'augmentation des violences conjugales qui semble avoir marqué cette période). Plus subtilement, les interdictions nouvelles suscitent des formes imaginatives de transgression de ces mêmes interdictions (sortir sans permission, ou plus souvent, ou plus loin, que ne l'autorise la règle) pour, là aussi, soit se retrouver ensemble malgré la distance, soit s'échapper pour respirer malgré la claustration.

Les gestes-barrières, ensuite : des enquêtes sociologiques et psychologiques vont sans doute être menées pour évaluer les effets du port du masque et de la distanciation physique dans un pays où il est d'usage de se serrer la main dès une première rencontre, où l'on se fait facilement la bise, et où les gestes tactiles participent à la panoplie des échanges permettant à deux personnes d'exprimer leurs attentes l'une à l'égard de l'autre et leur accord ou désaccord sur ces attentes. En attendant de telles études, chacun peut évoquer son ressenti personnel. Serrer la main ou faire la bise, même à des gens que l'on connaît, oblige aujourd'hui à demander préalablement l'autorisation. La perte de spontanéité du geste nous fait découvrir le terme de "basorexie" : l'envie impulsive d'embrasser quelqu'un, qui était contenue, socialisée et subliminale dans la pratique quotidienne de l'échange des bises, devient manifeste et objet d'une négociation dans un contexte où elle est interdite, et parce qu'elle est interdite elle devient désirable, enjeu de conflits intérieurs, susceptible de verser dans la pathologie... Et quand les vieux grivois que nous sommes soupçonnons que c'est du fait de notre âge – pour nous protéger ! – que l'on évite de nous approcher, l'effet de rejet de notre personne dans la catégorie des objets usagés, un peu dégoutants et éventuellement dangereux, a sur nous la violence d'une claque. On peut pronostiquer, en tous cas, que le court-circuitage du toucher, s'il persiste dans les usages, va contraindre à inventer de nouveaux codes dans l'approche séductrice. A contrario, chacun a pu observer que ces nouvelles mœurs convenaient à d'autres, que les contacts physiques avec autrui dérangeant, et qui affirment d'ores et déjà se sentir à l'aise dans ce "monde d'après" où le toucher, voire la simple proximité, sont vivement déconseillés.

Le confinement comme les gestes-barrières, en résumé, confirment l'une des règles qui se dégagent de la relecture des textes du présent ouvrage : tout nouvel outil, toute modification dans les canaux de communication, tout nouveau dispositif en général, peut restreindre à certains endroits, et faciliter à d'autres, la rencontre et la relation ; et quand cette nouveauté facilite la communication, elle facilite en même temps la distanciation : elle installe la distance comme pratique habituelle, puisque l'outil permet de continuer à communiquer, plus loin et plus sûrement. Pour autant, un nouveau mode de communication ne fait pas disparaître les modes antérieurs (ici le tactile), mais en rendant ces derniers plus rares ou d'un abord plus difficile, il en transforme les usages et en accroît la valeur.

Même si c'est parfois sur le mode de la nostalgie pour un monde révolu.

L'Amour : une figure résiliente

Cette dernière remarque nous amène à revenir sur les conclusions qui étaient celles de l'édition de 2014, pour les moduler. Ce sera l'objet de notre postface, dont nous pouvons annoncer les grands traits ici.

Nous avons insisté, dans la première édition, sur les transformations qui travaillent la figure de l'Amour avec un grand A. Cette figure est un construit culturel, produit d'une convergence entre la littérature romanesque, qui naît au XII^e siècle, et de nouveaux usages de son médium, le livre, lu à partir de cette époque en privé, silencieusement, et intériorisé. Les caractéristiques de l'amour-passion sont en phase avec la relation intime qu'impose le livre entre un auteur et un lecteur : la figure, comme le médium, promeuvent le modèle d'une relation duelle, déférente et exclusive à l'autre, dans laquelle souvent la consommation de l'acte sexuel est retardée, voire écartée. Les média de masse du XX^e siècle, la télévision et le cinéma en particulier, ne remettent pas en cause ce modèle vertical d'une addiction à un objet unique, et véhiculent dans leurs contenus la même narration romantique.

L'apport premier de cet ouvrage est de souligner qu'au tournant du millénaire, les supports de la communication et de la transmission des modèles culturels (et donc des scripts de la rencontre et de la relation sexuelle et amoureuse) sont affectés par des transformations profondes. Internet, téléphonie mobile, textos, télévision à la demande... les technologies de réseau instaurent une communication plurielle, égalitaire et réciproque, qui diffuse dans nos manières de vivre et de penser le rapport à l'autre... à plusieurs autres, en simultanée, en public, si et quand je veux. Elles accompagnent de nouvelles figures de la rencontre et de la relation : rencontres en ligne, sexualité récréative et ludique, cybersexe, pornographie. Les artefacts participent à ces transformations : contraceptifs mécaniques et médicamenteux, stimulants, euphorisants, aphrodisiaques, viagra, chirurgie plastique. Si, donc, le romantisme continue, dans les livres et les films, à exalter l'idéal d'une relation exclusive à un(e) autre unique, les pratiques amoureuses et sexuelles concrètes, séquentielles et en réseau, en contredisent constamment le paradigme. Elles annoncent des formes nouvelles que nous déclinons

dans la conclusion : amours post-romantiques, post-sexuelles, post-humaines.

Deux chapitres que nous ajoutons à la présente édition confirment cette approche.

Le premier, intitulé “Le vécu amoureux des avatars” a été rédigé conjointement avec Michel Nachez et présente le terrain des amours qui se déploient dans un univers 3D en ligne, *Second Life*. Il décrit le glissement qui s’opère, depuis une rencontre entre des humains par l’intermédiaire de leurs avatars, vers une rencontre qui devient celle des avatars eux-mêmes, dans lesquels s’abîment les opérateurs qui les pilotent. Qui s’aime ? Les humains, les avatars ? L’amour s’avère un jeu auquel se prend l’humain en même temps qu’il s’artificialise dans le personnage qu’il anime.

L’autre chapitre, sur la “Fabrique du sentiment amoureux dans les jeux vidéo” est un texte retravaillé à partir d’un article paru dans un numéro de la *Revue des sciences sociales* que nous avons dirigé en 2017. Décrire les scripts déclencheurs de l’émotion que nous éprouvons pour des personnages de fiction permet, là aussi, de mettre en évidence que le sentiment est un construit, puisqu’il peut être provoqué par une narration ou un dispositif. Si l’amour est commandé par des scripts, alors l’Amour n’est pas cette figure de l’authenticité à soi-même et à l’autre dont il promeut l’idéal : nous ne sommes, dans la passion, que les personnages des histoires que nous nous racontons.

Pour autant, s’il est manifeste que la figure de l’amour-passion est percutée par les technologies de réseaux, lesquelles facilitent des pratiques qui la contredisent, nous devons également reconnaître dans cette nouvelle édition qu’elle offre une remarquable résistance au changement.

Là aussi, la traversée de la période de confinement a pu être instructive à cet égard, car les mêmes technologies de réseau qui sont, en des temps plus habituels, surtout au service de relations libres, voire libertines, ont pu favoriser aussi les amours romantiques. Une dirigeante du site de rencontre Meetic s’exprimait au cours d’un reportage sur les effets du confinement. Le but du site est de permettre des rendez-vous entre les participants, or ceux-ci devenaient momentanément impossibles en raison des restrictions aux déplacements. Mais l’impossibilité de se rencontrer physiquement tout de suite a, semble-t-il, donné lieu à un allongement de la période préliminaire des échanges textuels, et donc à un approfondissement de la qualité de la rencontre. Les participants au site re-

nouaient avec l'échange épistolaire à la mode aux XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi qu'avec les effets dans l'imaginaire de l'ajournement de la rencontre physique : ce dont se nourrissait déjà l'amour courtois à ses débuts.

Pour reprendre ce que nous évoquions plus haut à propos du toucher, la distanciation physique implique, quoi qu'on dise, une mise à distance également psychique et sociale de l'autre. Mais le vécu emporte une nostalgie de ce qu'était la facilité de toucher l'objet avant, une valorisation du contact quand celui-ci, devenu rare, se présente cependant comme possible, et enfin une idéalisation du contact, son exaltation, s'il s'avère impossible. La règle médiologique nous rappelle que les dispositifs anciens (et cela vaut pour les scripts amoureux) ne disparaissent pas, leurs usages évoluent. Cette remarque s'applique à la figure de l'Amour.

Les technologies de réseau ont ouvert le champ des possibles amoureux, fait éclater la figure du duel, mais l'Amour comme figure de l'Unique résiste, montre sa résilience, car la recherche d'un autre qui nous construirait comme aimable dans son regard est de nos jours plus pressante que jamais. L'Amour ne disparaît pas comme idéal, il persiste comme horizon des rencontres, même si les pratiques concrètes s'en éloignent, versent dans la multiplicité et le consumérisme de l'autre. On pourrait dire que la figure se renforce de s'éloigner, de devenir inaccessible. C'est précisément parce que les rencontres réelles déçoivent, parce que le monde en général déçoit, que l'amour devient une denrée rare et d'autant plus convoitée. On peut se demander si l'Amour, cette figure de l'amour-passion pour un(e) autre qui serait notre âme-sœur ne s'est pas toujours nourri de sa propre impossibilité ?

Patrick Schmoll, octobre 2020

Introduction

Argument

L'histoire de l'amour est-elle autre chose que l'histoire des histoires d'amour ? Pour illustrer la portée abyssale de cette question, nous avons à quelques reprises, par le passé (Schmoll 2005, 2008, 2009), évoqué l'exemple de cette amie qui était férue des romans des éditions Harlequin. Elle vivait des rencontres avec les hommes – dont elle souffrait beaucoup – qui étaient elles aussi des histoires de type “roman Harlequin”. On peut ainsi se demander si notre amie vivait des histoires originales dont le récit aurait pu fournir la matière de nouveaux romans, ou si elle (comme nous tous, sans doute) ne faisait que revivre des histoires en partie déjà racontées par d'autres.

L'anthropologue, enquêtant sur un tel terrain, se pose la même question à propos des récits que lui font ses interlocuteurs de leurs amours : tel informateur ne nous raconte-t-il pas une histoire qui reproduit, en le déclinant avec des variations, un scénario de base qui a été vécu par d'autres que lui ? Est-ce que ce ne sont pas toujours les autres : nos parents, nos amis, les livres que nous lisons, les films que nous regardons, qui nous informent, bien avant la “première fois”, quant à la façon dont cela va se passer – dont cela *doit* se passer –, délimitant, à la fois, un parcours en un sens déjà connu, mais aussi les inévitables surprises, heureuses et malheureuses, que le scénario ne pouvait prévoir ? À écouter ceux qui nous content leurs déboires sentimentaux, on se dit parfois que leur histoire nous est déjà connue, pour l'avoir entendue ailleurs, et le cas échéant pour l'avoir soi-même déjà vécue.

L'exemple de notre amie permet de se demander s'il est utile d'avoir des entretiens avec des lecteur(trices) de romans Harlequin pour connaître le script de leurs représentations amoureuses, ou si l'on n'a pas intérêt à aller directement à la source en analysant le

corpus des romans eux-mêmes, comme l'ont entrepris, avec des œuvres littéraires plus classiques, un Roland Barthes ou un René Girard. Il est vrai qu'à contrario ce constat confère quelque validité à la méthode de l'entretien (clinique, sociologique, ethnographique), puisqu'un informateur, à lui seul, est déjà porteur dans sa tête de tous les romans et essais sur l'amour qu'il a pu lire et que d'autres ont également lus, ce qui fait de son témoignage un échantillon significatif de ce que la plupart d'entre nous vivons ou avons vécu en matière d'amour, pour ce que nous baignons tous dans la même culture qui nous en dessine les figures imposées.

Le succès des éditions Harlequin n'est qu'une des manifestations contemporaines d'un fait de société déjà ancien, puisqu'il remonte au roman courtois. L'influence des récits de fiction sur leurs lecteurs a été très tôt relevée, souvent pour en souligner les effets désastreux, par les auteurs de fiction eux-mêmes. Le *Don Quichotte* de Cervantès ou le *Madame Bovary* de Flaubert sont porteurs d'une critique par leurs auteurs des méfaits des romans sur le lectorat de l'époque. Le personnage de Don Quichotte est emporté par sa lecture délirante des romans de chevalerie. Emma Bovary rêve d'une vie de princesse comme dans les fictions dans lesquelles elle se réfugie pour rompre son ennui. Paradoxe : ces personnages, qui sont pourtant dépeints comme des anti-modèles, deviennent à leur tour des incarnations de la conscience moderne auxquels puise l'esprit du temps. Madame Bovary, par l'excès même où la conduit sa difficulté à vivre dans un monde borné, s'offre comme exemple à toute une génération de lectrices et lecteurs qui n'y voient pas qu'une malheureuse folle, mais d'abord une femme moderne qui assume ses désirs. Les modèles amoureux évoluent sous l'influence complexe de méta-textes enchâssés les uns dans les autres : les lecteurs lisent les histoires de personnages qui sont eux-mêmes lecteurs d'autres histoires, dans un processus qui précipite les identifications des uns aux autres. Le lecteur en vient à se penser lui-même comme un personnage de fiction.

Or, ce n'est pas qu'un contenu de récit, ou même un genre littéraire, qui travaille ici l'imaginaire du sujet. On tend à oublier que ce contenu est porté par un support, le livre, dont les formes calligraphiques à partir du XII^e siècle entretiennent une collusion remarquable avec l'émergence à la même époque du genre courtois en littérature. L'influence d'un médium se révèle déterminante dans la mise en place des formes de la relation amoureuse qui sont celles qui vont perdurer jusqu'à nos jours.

Nous avons fini par oublier que nous entretenons avec le support livre un rapport intime original, tant il nous semble évident que la lecture est – et semble avoir toujours été – un exercice solitaire et silencieux, discret voire secret. Il n'en est rien, et il faut insister sur ce qu'a été au début le caractère non intuitif du processus de lecture tel que nous le pratiquons communément aujourd'hui, car il est un construit cognitif relativement récent. Dans le prolongement naturel de l'exercice de l'aède ou du conteur à la veillée, la lecture a longtemps été pratiquée à voix haute par un officiant s'adressant à un groupe. Les premiers romans qui introduisent les figures amoureuses telles que nous les connaissons, comme celle de Tristan et Yseult que Denis de Rougemont a plus particulièrement étudiée, sont contemporains d'une transformation des supports sur lesquels ils sont diffusés (apparition des mots détachés par des blancs, facilitant la lecture) et surtout d'une transformation du rapport que nous entretenons à ces supports (extension de la lecture individuelle et silencieuse, en raison du contenu potentiellement transgressif de récits qui traitent, il faut tout de même le rappeler, d'amours adultères).

À partir de là, les genres littéraires thématissant sur la rencontre et la relation amoureuses vont évoluer : du roman courtois à la littérature libertine ou à l'eau de rose, en passant par le romantisme, le spleen baudelairien. Les supports qui véhiculent ces genres vont évoluer aussi : invention du papier et de l'imprimerie, journaux et périodiques, radio, cinéma, télévision. Mais, de Tristan et Yseult à Pocahontas, le modèle d'une relation amoureuse duelle exclusive, dans laquelle l'un au moins des partenaires voue à l'autre un sentiment d'attachement qu'il place au dessus de toute autre considération, va s'imposer et se mondialiser. Il va être accompagné et entretenu par des dispositifs narratifs qui s'émancipent du seul support livre, mais sont repris par d'autres supports qui continuent à partager avec le livre d'être eux aussi duels et verticaux : la narration fonctionne dans un seul sens, elle est pensée comme le récit d'un seul, lu-écouté-regardé par un seul, puisque le lecteur-auditeur-spectateur n'est pas, au moment de la réception, en interaction avec les autres lecteurs.

Depuis quelques décennies, les formes de la rencontre et du lien amoureux ont considérablement évolué. Le modèle romantique continue à exercer une prépondérance en tant qu'idéal dans les médias, mais en pratique il est contredit par la multiplication des divorces, des liaisons courtes souvent menées en simultané, par l'ex-

périence de liens complexes au sein de familles recomposées, par l'émergence de formules de vie à plusieurs partenaires.

Ces transformations sont accompagnées par une évolution des médiums portée par les technologies de réseau. Les communications en réseau imposent la figure d'une relation à plusieurs en simultané, symétrique et réciproque. Elles nous conduisent à situer ce que sera notre argument : 1. L'histoire du livre montre que la formation d'un modèle du lien amoureux est étroitement liée à l'apparition et à la diffusion d'un support de communication et de ses contenus. 2. Or, les supports de communication sont affectés depuis quelques années par des transformations profondes (technologies de l'image et des réseaux). 3. Ces transformations techniques annoncent donc une transformation tout aussi profonde des paradigmes amoureux.

Le chantier que nous explorons depuis une dizaine d'années sous la désignation de "Société Terminale" consiste à relever les effets d'interfaçage des technologies de réseau sur le lien social et sur la construction subjective. En l'occurrence, il s'agit d'étudier l'importance des artefacts qui médiatisent la rencontre et le lien amoureux. Nous essaierons de montrer qu'il n'existe pas d'amour qui ne soit déjà médiatisé d'une manière ou d'une autre : on peut donc en suivre les formes à travers les supports et les contenus qui l'organisent.

La diversité des genres amoureux (platonique, courtois, romantique...), la multiplicité des catégories de sentiments qui y sont associés (attirance, passion, tendresse, amitié...) et leur variabilité d'une société et d'une époque à une autre, qui affectent jusqu'à la définition de ce que l'on doit entendre par "amour", signalent un phénomène *langagier et culturel*, qui imprime ses transformations à ce qui serait autrement l'invariance biologique du sexe (lequel n'est, du coup, plus du tout invariant chez l'humain). Étudier les permanences et les mutations dans l'évolution des formes et des contenus de la rencontre amoureuse se présente dès lors comme une problématique que Michel Foucault a cernée en termes de *dispositif*, et que l'approche médiologique reprend, pour résumer, en ces termes : comment l'amour en tant que dispositif organise-t-il le sexe en tant que disposition ?

Si nous reprenons l'exemple de notre lectrice de romans Harlequin, nous pouvons dire qu'un genre littéraire était l'une des pièces d'un dispositif qui organisait ses dispositions en lui fournissant le schéma de ses objets idéaux, ainsi que la marche à suivre

pour les obtenir, au besoin – comme c’était paradoxalement son cas – en les perdant. Les dispositifs de la rencontre amoureuse ne garantissent pas, en effet, que nos dispositions soient satisfaites dans l’automatisme biologique du rut, bien au contraire : ils ont pour caractéristique d’inventer des circuits compliqués qui retardent et contournent la satisfaction bêtement et joyeusement mammifère de nos dispositions, au point de se justifier par eux-mêmes et souvent de rendre cette satisfaction impossible.

Nous aurons à nous interroger sur les sources d’un modèle de la rencontre amoureuse qui s’ingénie de la sorte à souvent éloigner les partenaires de la satisfaction sexuelle. Parmi les artefacts qui médiatisent cette dernière (contraceptifs, adjuvants, cosmétiques, outils de communication, etc.), les dispositifs de rencontre en réseau imposent leur paradigme en ce qu’ils permettent de surmonter l’éloignement, la distance, l’absence, mais de ce fait aussi les encouragent et les entretiennent.

Plan de l’ouvrage

À mesure que nous regroupons des textes dont certains ont été écrits il y a une quinzaine d’années, le fil conducteur de l’ouvrage s’est progressivement imposé sous l’effet signifiant du titre que nous avons choisi.

En effet, au départ, traiter des “amours artificielles” impliquait dans notre esprit de souligner le rôle joué par les artefacts qui interfèrent dans la rencontre amoureuse et contribuent à une reconfiguration des modèles amoureux : les outils de communication (sites de rencontre, téléphone mobile, etc.) mais aussi, plus généralement, tout artefact qui s’interpose, par ses effets, dans la relation (contraceptifs, aphrodisiaques, Viagra, interventions chirurgicales, etc.).

Mais nous avons fini par saisir que la question de l’artifice percutait la relation amoureuse elle-même. Nos techniques ne rendent pas nos relations à nos semblables plus “artificielles” qu’elles ne l’ont toujours été. Ceux qui déplorent une perte d’authenticité ou de naturel dans le recours aux sites de rencontre ou aux adjuvants pharmaceutiques, font comme s’il existait un état de l’humain que l’on pourrait abstraire des dispositifs (techniques, architecturaux, symboliques) dont les humains se sont dotés pour se rencontrer (et pour s’éviter). Il n’y a pas de sexualité “naturelle” entre humains : la sexualité est d’emblée organisée par des institutions, et dans nos sociétés, elle l’est largement par référence à une figure qui est

l'amour. L'amour est par lui-même artificiel, c'est-à-dire humain : il est, dans notre espèce, l'artefact qui organise le sexuel.

Les textes sont ainsi regroupés assez logiquement en suivant trois temps du raisonnement qui conduit à ce constat :

1. La première partie de l'ouvrage réunit des études focalisées sur le cas pris en exemple d'un artefact *par l'intermédiaire duquel* s'effectuent la rencontre avec autrui et l'établissement du lien : la fonctionnalité SMS des téléphones mobiles, le speed dating, le Viagra, le cadre professionnel de l'entreprise pornographique qui inscrit l'acte sexuel dans une transaction. Certains de ces artefacts relèvent des nouvelles technologies, d'autres sont des montages contractuels dans lesquels la technique intervient peu ou pas. Tous les artefacts technologiques ne sont pas, a priori, des outils de communication : le Viagra, par exemple, est un produit pharmaceutique. Mais tous ces artefacts servent à communiquer autrement, médiatisent la relation. Le but est de montrer que l'application de l'approche médiologique à quelques-uns de ces médiums éclaire leurs effets de dispositif sur la transformation de la relation.

2. La seconde partie traite d'une dérive dans l'usage des artefacts. L'épaisseur du médium est, dans certains cas, telle que ce dernier fonctionne comme écran de projection. Le consommateur d'images pornographiques développe-t-il une relation avec des autres par l'intermédiaire des images, ou bien une relation avec ses propres images qu'il projette sur les images, voire avec les images elles-mêmes, que les autres agitent pour son compte ? Plusieurs cas de figure nous ont paru relever d'une relation, non pas avec des autres via des artefacts, mais *avec les artefacts* eux-mêmes : la relation aux images quand celles-ci deviennent des images-choses, et la relation aux simulacres réalistes, des poupées aux robots.

3. L'étape précédente indique clairement la capacité de l'humain à entretenir une relation intime avec des artefacts, qui n'est possible que si l'on admet que cette relation elle-même est marquée par l'artificialisation, parce que l'être humain se pense lui-même comme artificiel, c'est-à-dire comme produit par des dispositifs. C'est sous cet éclairage que nous revenons, en troisième partie, sur l'amour *en tant qu'il est lui-même un artefact*. L'exemple des personnes qui tombent amoureuses d'autres qu'ils n'ont jamais rencontrés physiquement, sur l'identité desquels ils n'ont aucune certitude, nous introduit à l'idée que le sentiment amoureux n'a rien de cette authenticité à laquelle prétend le modèle romantique :

il est en fait “fabriqué”. Nous engageons ainsi une déconstruction du sentiment amoureux à partir du cas des sites de rencontre, puis du cas des retrouvailles avec un premier amour qu’autorisent les moteurs de recherche. Ainsi revenons-nous à ce dont l’exemple de notre amie lectrice de romans Harlequin nous donnait l’intuition : que c’est à l’endroit même où nous pensons être le plus spontané, le plus nous-mêmes, que nous sommes le plus aliéné dans des construits que d’autres ont réalisé pour nous.

Ce plan indique clairement que l’ouvrage n’est pas exhaustif. Parmi les artefacts qui médiatisent la rencontre amoureuse, il aurait fallu explorer bien d’autres appareillages, dispositifs et pratiques, comme ceux de la chirurgie esthétique, des cosmétiques, des tatouages, des “toys”, de l’usage des webcams, de la prostitution, de l’échangisme... Le champ est vaste, et par surcroît ouvert aux nouveautés. Nous ne pouvions que nous limiter : nous sommes là dans un domaine que nous ne prétendons pas avoir entièrement exploré, que ce soit comme anthropologue ou comme exemplaire d’une espèce mammifère connue pour sa curiosité, surtout dans ce domaine. Mais ces trois parties indiquent néanmoins une cohérence, au sein de laquelle d’autres contributions pourront s’ajouter, comme c’est le cas dans cette nouvelle édition, revue et augmentée.

Références

- Barthes Roland (1977), *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Chaumier Serge (2004), *L’amour fissionnel. Le nouvel art d’aimer*, Paris, Fayard.
- Debray Régis (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Foucault Michel (1976-1984), *Histoire de la sexualité*. 1. *La volonté de savoir* (1976) 2. *L’usage des plaisirs* (1984) 3. *Le souci de soi* (1984), Paris, Gallimard.
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Schmoll (2005), La rencontre amoureuse : entre permanence et mutation, in A. Touati (dir.), *Femmes/Hommes. L’invention des possibles*, Antibes, Sciences de l’Homme et Sociétés, p. 137-147.
- Schmoll (2008), Amours, délices et ordis, in (coll.), *Jeunes et multimédias : vers de nouvelles formes “d’ex-pression” du sujet*, Strasbourg, Conseil Général du Bas-Rhin, Pôle de ressources “Conduites à risques”, p. 15-23.
- Schmoll (2009), Déclinaisons de la rencontre amoureuse sur Internet : une approche médiologique, in Marquet J. & Janssen C. (dir.), *@mours virtuelles. Conjugalité et Internet*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, p. 159-185.

L'invention de l'amour

Qu'est-ce que l'amour ? Notre titre le conjugue au pluriel : précaution oratoire pour assurer que l'auteur tentera d'en traiter avec, à l'esprit, toute la diversité de ses figures. Mais aussi, le pluriel (qui, en français, passe étrangement au féminin) connote une région particulière de l'amour : on y entend que c'est d'*eros* que l'on parle. Une anthropologie de l'amour se présente a priori comme participant du, ou contribuant au, domaine plus étendu et déjà bien exploré de l'anthropologie de la sexualité. S'inscrivant dans le questionnement plus général de notre chantier sur la "Société Terminale", une telle anthropologie viserait à décrire comment certains dispositifs techniques et culturels désignent à l'être humain les objets de ses besoins (de son désir), les conduites à adopter pour y avoir accès, et les transformations qu'induit dans son être intime la forme régulière, normalisante, que prennent ces désignations. Il est, de fait, bien question de cela au long des chapitres du présent ouvrage dont certains traitent effectivement, et pour l'essentiel, de la relation sexuelle.

Où il est question de sexe, quoique...

Désir, sexualité et amour sont pourtant des termes dont les références sont loin de se superposer exactement. Même si c'est bien de l'amour duel que l'on parle, celui que se vouent deux personnes attirées l'une par l'autre, et non de l'amour dans son sens extensif (incluant l'amitié, l'amour entre parents et enfants, et l'amour chrétien du prochain), amour et sexualité peuvent se présenter sous des formes mutuellement exclusives l'une de l'autre : amour platonique, sentiment amoureux sans passage à l'acte physique, à une extrémité du spectre ; rencontre sexuelle sans lendemain, rapport physique sans expression de sentiments, à l'autre extrémité. Intuiti-

vement, l'on se dit qu'il y a dans la sexualité quelque chose que nous partageons avec nos cousins mammifères, ne serait-ce que par l'agitation neuro-hormonale et ses conclusions les plus fréquentes, qu'elle implique de façon assez parente. Alors qu'il y a dans l'amour quelque chose qui nous distingue d'eux, surtout dans ses expressions les plus symboliquement élaborées (un peu moins dans les formes simples de l'attachement, que l'on retrouve chez d'autres espèces). On entrevoit alors que traiter de l'amour relève également d'une anthropologie des émotions et des sentiments (Le Breton 2004), domaine qui, au contraire de la sexualité, a longtemps été négligé par les sociologues et les ethnologues, qui y voyaient une catégorie floue, difficile à décrire, et qu'ils considéraient comme relevant de la seule psychologie. Ce n'est que depuis les années 1980 que sentiments et émotions sont admis comme un objet relevant de l'approche anthropologique parce qu'à la croisée de différentes disciplines : biologie, psychologie, psychanalyse, et finalement sociologie et ethnologie qui ont fini par s'y intéresser.

L'évitement dont sentiments et émotions ont été l'objet s'explique en partie par l'idée qu'il n'y avait pas lieu de s'intéresser à des ressentis relevant d'expériences jugées universelles (tristesse, joie, honte, douleur, etc.), mais aussi par le fait que l'anthropologue étudie au départ des communautés traditionnelles au sein desquelles les comportements sont fortement soumis à des institutions normalisatrices (Jeudy-Ballini 2010). Sous cet angle, étudier les institutions qui organisent la rencontre sexuelle et la formation de relations pérennes permettant la satisfaction du besoin physique, la procréation et l'élevage des enfants suffit à rendre compte de ce qui est essentiellement en jeu en la matière. Que pour cela les individus transitent par des états émotionnels plus ou moins chaotiques et des sentiments plus ou moins stables ou au contraire volatils, est de moindre importance, et pour tout dire anecdotique : ce que l'on cherche à montrer, c'est que le système lisible des règles et des valeurs sociales continue à permettre la cohésion du groupe (en gérant notamment la compétition plus ou moins violente dans l'accès à l'autre de l'autre sexe) et sa reproduction (en assurant que la sexualité, au bout du compte, produise un solde démographique positif).

Cette approche n'est pas illégitime, elle permet de montrer que les normes sexuelles varient beaucoup d'une société à une autre, mais que pour une même société la sexualité de la grande majorité des individus est conforme aux normes du groupe. Les ethnologues ont ainsi pu établir le tableau cohérent (associé à ses

valeurs et à sa mythologie) du système des normes sexuelles propre à telle ou telle société traditionnelle. Les historiens ont pareillement pu poursuivre l'entreprise pour les sociétés du passé jusqu'à la nôtre : nous pensons par exemple à l'imposant travail de Georges Duby (1984) sur le mariage dans la société féodale, ou plus récemment à l'entreprise de Robert Muchembled (2005), critique à l'égard de Michel Foucault, sur la question du plaisir et de sa répression du XVI^e siècle à nos jours.

Ce qui toutefois caractérise nos sociétés depuis les débuts de l'époque moderne, c'est une bien plus grande diversité des références sexuelles individuelles que dans les sociétés traditionnelles. Les déviances par rapport à une norme majoritaire sont selon les époques plus ou moins affirmées, comme dans le libertinage, ou dissimulées, voire pathologisées. Les disparités y sont l'objet de débats et de conflits, ce qui indique que la norme est discutée et donc discutable, parce qu'explicite, visible, souvent écrite : phénomène en soi inédit dans les autres sociétés (et qui définit d'ailleurs en partie l'esprit de la modernité). Il en résulte que l'on ne peut plus décrire aujourd'hui un régime d'organisation du sexuel qui s'imposerait comme dominant, ou ne serait-ce que majoritaire, dans nos sociétés. Depuis une génération, le mariage (monogame et hétérosexuel) a cessé de concerner la majorité des individus dans la plupart des pays occidentaux. Les unions libres, et en France les Pacs, se sont multipliés, mais également le célibat (vécu par les uns comme une situation provisoire, assumé par les autres comme une philosophie de vie). Le mariage homosexuel entre progressivement dans les règles de droit et dans les mœurs. L'apaisement des divorces et des séparations intègre de moins en moins marginalement les "ex" dans la vie des couples et des familles recomposées. Les groupements de vie à trois ou plus, ou en communauté, acquièrent une certaine visibilité. Les histoires individuelles, surtout, révèlent des trajectoires qui font passer un même sujet à travers des vécus et des systèmes de valeurs divergents : union libre, mariage, célibat, passion amoureuse, libertinage, recours à des prostitué(e)s...

Singulièrement, une seule figure s'affirme depuis le Moyen-Âge en Occident comme une référence qui continue aujourd'hui à exercer une prépondérance, sinon sur les pratiques, en tout cas dans les idéaux affichés : il s'agit de l'amour romantique (amour courtois, amour-passion, quête de l'âme sœur...). Elle a fini par s'imposer au régime du mariage institutionnel lui-même, qui n'est plus comme autrefois affaire d'arrangement entre les familles des inté-

ressés, mais matière à discussion et décision entre deux individus éprouvant une attirance et des affinités réciproques, et dont le choix sur ce plan est souverain. Mais le mariage librement consenti est également en partie victime de cette figure, car il n'est plus le site privilégié où s'exerce cet amour mutuel : les unions libres se développent sous l'influence d'un discours qui énonce que l'amour se suffit à lui-même et n'a pas besoin d'être consacré institutionnellement. En pratique, la figure de l'amour romantique unit dans l'accord sur une même référence les couples mariés, passés, en union libre, hétéro- aussi bien qu'homosexuels, ainsi que la majorité des célibataires qui ne se vivent tels que provisoirement, en attente d'un autre qui serait leur "moitié".

Or, l'amour est une émotion, un sentiment, un ressenti intérieur. La sexualité dans l'Occident contemporain n'est donc plus organisée par un régime objectif, une structure que l'anthropologue pourrait rendre visible par la description de règles écrites et non écrites, de comportements, d'usages, de rituels. Au contraire, même, cette figure de l'amour romantique s'affirme comme débordant les institutions : ceux qui s'aiment sont prêts à transgresser les règles du groupe pour se rejoindre. On ne se marie pas, on ne s'installe pas ensemble, parce que les familles ou la société l'imposent, mais parce que l'on s'aime. Et si l'on s'aime, on peut (on doit) le faire aussi contre le mariage lui-même : la passion pour un amant ou une amante menace le couple, légitime l'adultère, précipite le divorce, mais pour reconstruire ailleurs, autrement, cette figure idéale.

Les catégories classiques de l'anthropologie, issues de l'observation des sociétés traditionnelles, échouent ainsi à rendre compte d'une figure qui s'est progressivement mondialisée, celle de la relation duelle, passionnelle, se refermant sur elle-même par exclusion des tiers, s'érigant comme valeur en soi suffisamment forte pour s'opposer aux institutions. Ce n'est pas une institution régulatrice qui commande la sexualité, mais au contraire une figure généralisée de transgression des contraintes. Les systèmes d'échanges formalisés par l'anthropologie structurale, appliqués à la vie sexuelle dans nos sociétés, ne rencontreraient au mieux qu'incompréhension, de la part de sujets amoureux qui se réfèrent à une relation se donnant à voir et à vivre, non comme comptable, mais comme oblique.

L'amour est pourtant lui aussi un construit culturel, car il est omniprésent dans la production littéraire, artistique, cinématographique, et bien sûr scientifique de nos sociétés. Tenir des propos

sur l'amour et la sexualité, rédiger sur le sujet et adresser ses écrits à d'autres, c'est faire l'expérience d'une des modalités de prédilection par lesquelles nos sociétés organisent la rencontre sexuelle et amoureuse : parler et écrire. Toutes les sociétés humaines ne produisent pas des études, des cours, des conférences ou des pièces de théâtre sur l'amour. C'est une particularité des sociétés modernes, qui culmine paradoxalement avec ce que l'on a appelé la "révolution sexuelle" des années soixante. Dans nos sociétés, on fait certes beaucoup l'amour avec des partenaires multiples et dès un âge précoce, mais on parle aussi énormément de sexe et d'amour sans agir, et souvent pour ne pas agir. Dans d'autres sociétés, la sexualité fait l'objet d'une initiation, dans les nôtres, d'une éducation : c'est la distinction qu'opère Michel Foucault entre l'*ars erotica* et la *scientia sexualis* (Foucault 1976-1984). Loin de nous apprendre les plaisirs du corps, l'éducation sexuelle interpose le médium du discours entre le sujet, son corps et l'autre. Elle participe d'un processus général de domestication des émotions, de mise à distance du corps, d'éloignement des individus les uns des autres, qui caractérise la modernité, et que Norbert Elias (1939) avait bien décrit. La mise en discours de la sexualité provoque un envahissement du discours sur le sexe, une sexualisation de toutes les sphères de la vie propre aux sociétés modernes, mais qui est aussi une prédominance du régime du discours sur les pratiques. On peut même dire que le discours est devenu en lui-même une manière de pratiquer le sexe. À cet égard, la psychanalyse a peut-être joué un rôle dans un processus d'invention de modes de vie nouveaux : la sexualité vécue par et sur le mode du discours (Castel 1973).

Nous allons y insister dans les pages qui suivent : l'amour est une forme sociale qui organise le sexuel par la narration. La sexualité ne nous est pas donnée par la médiation externe de normes intangibles, mais par des récits, qui peuvent varier d'une époque à une autre, d'un auteur qui nous les propose à un autre : elle est affaire de scripts (Gagnon & Simon 1973, Bozon 2002), qui démultiplie à l'envi les figures héroïques des amants acceptant de souffrir et de mourir pour affirmer la valeur de leur amour.

L'amour, les amours...

Les définitions et les figures de l'amour varient selon les sociétés et les époques, et, du reste, selon que l'on est une femme ou un homme. Au sein d'une même culture, telle que la nôtre, les genres amoureux sont nombreux, même si l'on ne considère, là

encore, que l'amour duel entre deux personnes éprouvant une attirance mutuelle : amour passionnel, romantique ou pervers, libertinage, amitié érotique, amour conjugal, sexualités négociées... Il nous faut admettre d'avoir à travailler sur un terrain mouvant, dont les contours sont rendus flous par les catégories du langage qui permettent de le saisir et sur lesquelles tout le monde n'est pas d'accord, à commencer par les protagonistes d'une même relation amoureuse nourrissant sur celle-ci tous les malentendus possibles.

En français, comme dans de nombreuses langues, le mot *amour* (*love*, *Liebe*, etc.) est polysémique, au point de recouvrir des réalités, aussi bien objectives que vécues subjectivement, très diverses, voire parfois contradictoires : passion amoureuse, amitié, affection des parents pour leurs enfants et des enfants pour leurs parents, amour de la patrie, amour chrétien pour son prochain, sans parler de l'amour de Dieu pour sa création (les humains envisagent que des êtres non humains puissent nous élire comme objets de leurs intentions). Les Grecs anciens distinguaient différentes catégories, dont nous avons hérité et que nous pouvons reconnaître comme "solides" encore maintenant, pour décrire l'amour : *eros* (l'attraction, le désir), *storgê* (l'affection à l'intérieur de la famille), *philia* (l'amitié) et *agapè* (l'amour universel par opposition à l'amour personnel, terme qui recouvre la compassion entre humains et l'amour spirituel de Dieu pour les hommes). Mais qu'est-ce qui peut être commun à ces catégories et les articuler entre elles ? Sommes-nous assurés qu'elles couvrent tous les cas de figure, y compris dans des sociétés non européennes ? Quelle est leur pertinence pour une approche anthropologique ?

L'anthropologue est à la recherche de clés qui lui permettront d'identifier ce qui, dans les formes qu'il observe, est changeant ou au contraire ne change pas : ce qui varie d'une société à une autre, voire d'un couple ou d'un individu à l'autre, et ce qui, à l'inverse, demeure constant, soit dans une même société, soit dans le genre humain quelles que soient les sociétés. En d'autres termes, qu'est-ce qui spécifie les formes de l'amour propres à une société et à une époque ? Quand plusieurs formes sont présentes simultanément dans une société, quels rapports d'antagonisme ou de complémentarité entretiennent-elles ? Et, éventuellement, y a-t-il quelque chose de constant dans l'amour, quelles que soient les sociétés et les époques ?

La recherche d'invariants dans les figures de l'amour, à l'articulation du biologique et du culturel (ce qui est commun au

genre humain et ce qui au contraire différencie les sociétés, voire les individus les uns des autres) conduit inévitablement à faire un détour par la métapsychologie freudienne. Freud (1921) part précisément du fait que la langue ne propose qu'un seul mot pour désigner une réalité aussi polymorphe. Il souligne que le noyau de ce que l'on appelle communément amour est constitué par l'amour tel qu'il est décrit dans la littérature poétique et romanesque : il s'agit de l'amour duel entre deux personnes, qui a pour horizon l'union sexuelle. Le fait que nous n'en séparions pas, par des mots complètement différents, les autres variétés telles que l'amitié, l'amour entre parents et enfants, l'amour pour nos semblables en général, indique que ces variétés ne sont que des expressions d'un seul même ensemble de tendances qui, selon les cas, incitent à l'union sexuelle ou en empêchent au contraire la réalisation.

L'intérêt de la théorie psychanalytique est, dans ce domaine qui serait celui d'une anthropologie de l'amour, de tenter une synthèse justifiée par le rapprochement qu'opère le langage lui-même entre des formes relationnelles et sociales et des vécus subjectifs très divers. De ce point de vue, les différentes formes d'attachement à l'autre, le désir, l'amitié, l'amour pour nos enfants ou nos parents, et même l'amour du prochain, se présentent comme des formes sublimées d'une même pulsion s'originant dans le sexe. L'intérêt du terme "amour" réside ainsi dans son ambiguïté même, qui nous porte au cœur de notre problématique : quand l'amant dit "je t'aime", parle-t-il de son désir, du manque qu'il a de l'autre, de la frustration qu'il peut éprouver si l'autre n'y répond pas, de sa jalousie si l'être aimé en aime un autre, exprime-t-il ainsi toutes les figures de son ravissement par l'autre et ses propres tentatives pour s'approprier cet autre en toute exclusivité, ou au contraire parle-t-il de son dévouement à l'être aimé, de son acceptation et même de son souhait que ce dernier grandisse, se déploie en tant qu'autre, libre de choisir, au risque de le voir s'éloigner ? La seule certitude qui s'attache à l'idée de l'amour, c'est celle de la centralité, mais aussi de la complexité, d'un vécu spécifiquement humain qui semble évoluer dans le temps long de l'histoire de notre espèce, depuis une apparente fermeté du modèle mammifère de la sexualité vers davantage d'ambiguïté dans les conduites, les rôles des partenaires, les débouchés de la rencontre, en résumé donc, vers une démultiplication des possibles, dont les figures peuvent alors faire l'objet de l'observation anthropologique.

Nous garderons donc à l'esprit la pertinence d'un modèle dynamique qui place en tension le pôle biologique, mammifère, du *Trieb*¹ sexuel et le pôle du langage et de la culture, indiquant que l'humain, toujours, doit se débrouiller avec une biologie qui le travaille, qui le submerge et qui le fascine, qu'il cherche à explorer comme une limite et dont il cherche à la fois à s'émanciper, voire à s'extraire, pour en garder le contrôle. L'appétence de l'humain pour les technologies qui lui permettent d'explorer davantage sa sexualité et le préservent en même temps de ses dangers trouve sa source dans cette tension.

Il faut cependant souligner aussi le marquage culturel du modèle freudien, en deux endroits. Le premier a été de longue date repéré, par les études féministes et plus récemment la sociologie du genre, mais également par les épigones de Freud eux-mêmes : il s'agit du biologisme sous-jacent au modèle, qui postule, qu'on le veuille ou non, un état de départ de la sexualité humaine dont le socle reste ancré dans les fonctions biologiques de la sexualité mammifère, la reproduction de l'espèce. Le modèle de référence est une sexualité duelle et hétéro-orientée, construite sur l'horizon d'un couple installé durablement pour élever des enfants. L'apport de la psychanalyse structurale, de Jacques Lacan en particulier, aura été de dégager en partie les représentations psychanalytiques de l'amour de ce cadre imposé par la biologie, en axant la sexualité, non sur le chimisme sexuel qui était cher à Freud, mais sur la question du désir, laquelle est en grande partie décollée d'une réalisation physique. René Girard apporte, de l'extérieur de la psychanalyse, une modélisation précieuse à cet égard. Il aura toutefois fallu quelques générations de psychanalystes pour commencer à traiter de manière moins moralement orientée l'homosexualité : non comme une déviance, mais comme une déclinaison parmi d'autres de la sexualité humaine.

L'autre coloration culturelle du modèle freudien est plus invisible, elle concerne le corpus littéraire à partir duquel Freud légitime une modélisation unifiée par cette synthèse qu'en opère le langage en n'usant que d'un seul terme, celui d'amour. Il est de fait exact que la littérature poétique et romanesque se réfère majoritairement, en parlant d'amour, à l'attraction sexuelle qu'éprouvent

¹ Nous utilisons ici la notion un peu improprement, à défaut d'autre, pour exprimer le versant biologique de la pulsion, au sens où l'entendrait la théorie des instincts développée par les éthologistes. Freud emprunte le terme pour lui donner une définition qui est davantage à l'articulation entre somatique et psychique.

deux individus (de sexes différents la plupart du temps, surtout à l'époque de Freud). Mais c'est une manière de souligner qu'un médium tout à fait particulier, l'écriture littéraire, depuis le XII^e siècle, impose la figure d'un amour tout aussi particulier : duel, étayé sur la réalisation de l'union sexuelle, et hétéro-orienté. Ce modèle conforte le modèle biologique mammifère précité et empêche Freud, captif de son éducation et des modèles littéraires de son temps, de repérer qu'il est marqué culturellement et historiquement. Certes, la figure de l'amour exclusif d'un sujet pour un autre de l'autre sexe se déploie dans la littérature occidentale depuis le Moyen-Âge, et elle a fini par s'imposer dans toutes les autres cultures à travers la filmographie américaine dans le sillage de la mondialisation. Mais cette figure n'en constitue pas moins un construit culturel, essentiellement narratif, comme l'ont montré depuis des auteurs comme Denis de Rougemont ou René Girard.

Un médium, par conséquent, ici le livre porteur de son contenu narratif (roman) ou vocatif (poésie), contribue profondément au dispositif dans lequel se retrouvent captives de nombreuses générations d'humains amoureux. Parler d'amour, c'est déjà poser que le sexe, en quelque sorte nu, extrait de tout contexte culturel ou symbolique, n'existe pas dans l'humain. C'est une manière de dire qu'il n'y a pas le socle biologique du sexe d'un côté et la culture qui l'organise de l'autre, même si cette séparation est commode parce qu'elle permet de penser l'articulation entre les deux. L'amour est d'emblée, à l'aube de l'humanité, la forme que se donne le sexe dans notre espèce. On entrevoit alors, au-delà de l'apparente étrangeté d'associer les termes "amour" et "artificiel", la complicité qu'ils entretiennent. Utiliser le terme "amours" rend compte d'emblée du glissement de la sexualité dans le dispositif qui l'extrait du biologique, le domestique, l'acculture. Or, l'une des caractéristiques des techniques, c'est qu'elles accompagnent et forment cette acculturation : elles permettent de mettre en scène ces formes originales dans lesquelles l'amour peut exister sans sexe et le sexe sans amour, ou bien dans lesquelles l'amour comme le sexe peuvent exister avec des partenaires non humains. L'émancipation des humains de leur ancrage dans la sexualité biologique permet ainsi de faire opérer les dispositifs techniques comme des analyseurs de l'amour et du désir.

Partir d'une forme extrême : le discours amoureux

L'anthropologue recherche ce qu'il y a de spécifiquement, mais aussi de généralement humain, transculturel, dans ce qu'il observe. Existe-t-il une forme générale de l'amour, qui serait celle de notre époque ? Freud, de ce point de vue, a l'avantage de proposer un modèle tensionnel sexualité-amour qui accède à une telle généralité. Roland Barthes, dans son séminaire sur le discours amoureux, dont le texte n'a été publié qu'assez récemment (Barthes 2007) et qui prélude à la publication des *Fragments* (Barthes 1977), délimite un terrain qui, à l'apparent opposé, est extrêmement réduit. Partant de l'extension maximale du champ telle que Freud la repère dans les usages multiples d'un même mot, amour, Barthes se restreint à la région de l'amour sexuel duel, *eros*, lequel semblerait, dans l'Antiquité, assez marginal. L'*eros* n'a pas, en effet, de définition institutionnelle : il ne s'agit pas du lien conjugal, mais bien de ce qui, au Moyen-Âge, va devenir l'amour courtois, l'amour-passion. Au sein de cette région, il découpe un territoire plus réduit qu'il nomme amour romantique, en tant que mode existentiel, et dans ce petit canton un point plus précis encore : le mal d'amour, *Liebeswehe*, *Liebessehne*, qui met en scène l'expression du sujet amoureux. On devrait ajouter, car Barthes obéit aux standards de son époque, que son matériau cantonne également le terrain à l'amour hétérosexuel, et que le sujet amoureux en question est en règle générale un homme, l'être aimé qui est de ce fait une femme étant placé en position d'objet (muet).

Cette forme de l'amour est en effet une forme-limite, car le discours amoureux, dont Barthes réunit le corpus, est le discours d'un seul : c'est le discours qui est tenu par le seul sujet amoureux. L'allocutaire du discours n'est d'ailleurs pas très situable. Ce peut être l'objet aimé à qui le sujet s'adresse, souvent en soliloquant, mais pas nécessairement. Nous en avons tous fait l'expérience à un moment donné si nous avons été amoureux : le discours que nous tenons alors ne s'adresse pas forcément à un "tu" bien défini. Il est bien souvent porté sur la scène intérieure de notre imagination, dans les formes du faux dialogue que nous entretenons en pensée avec l'être aimé, à qui nous adressons nos arguments, nos reproches, notre colère. Ces conditions sont optimales pour qu'il se déploie pleinement, car le dialogue avec l'être aimé dans la réalité le voue à l'échec très rapidement.

Comme le souligne Barthes, ce qui spécifie le discours amoureux, entendu dans ce sens très restrictif, c'est qu'il est le discours

du seul sujet amant : l'être aimé, en tant qu'objet, ne tient pas de discours. *Werther* est le livre qui raconte la langueur de Werther, ce n'est pas le livre de Charlotte. Charlotte n'esquisse que deux discours : son point de vue sur l'immortalité, et à la fin, ses angoisses de sujet piégé entre Werther et Albert. C'est à ce moment qu'elle commence à se dévoiler comme sujet possible de l'amour (toujours de l'amour de Werther, mais lui résistant désormais), ce qui va conduire ce dernier au suicide.

Cette forme extrême de l'amour, dans laquelle l'autre, en fait, n'est pas vraiment reconnu comme autre, dans son altérité, s'épanouit comme on le verra plus loin dans les univers virtuels, où l'épaisseur des écrans, de l'anonymat, de la distance, de l'absence des indices physiques de la présence, contribuent à entretenir l'autre comme support de toutes les projections. L'autre, pour ce qui lui est demandé, peut aussi bien être joué par une animatrice de site libertin, une poupée gonflable ou, demain, une intelligence artificielle ou un robot.

Lorsque l'être aimé s'avise de manifester une subjectivité, il est incité dans un tel modèle – pour reprendre la formulation de Barthes – à passer de la position de non-sujet de l'amour à celle de sujet du non-amour : s'arrangeant pour n'être pas là où l'autre veut le voir, il ne peut positionner son désir que comme étant ailleurs, et donc n'être lui-même pas désirant du sujet amoureux. Dans ce cas, soit il s'échappe, mettant fin à la relation (ce que Charlotte signifie à Werther), soit il demeure dans la relation et fait émerger son désir comme désir pervers (c'est, toujours selon Barthes, la figure de Don Juan).

Figure par conséquent solipsiste que celle de l'amour, à certains égards pathologique, au point que l'on pourrait contester qu'il s'agisse d'amour (mais ce serait alors prendre le parti d'une définition contre une autre). Qu'est-ce qui, pourtant, fonde la pertinence pour l'anthropologue de l'étude d'un objet aussi délimité et, comme l'indique Barthes, culturellement et historiquement marqué ? C'est que son caractère très particulier contraste avec l'ampleur de la littérature et, de nos jours, de la filmographie qui le soutiennent comme une valeur indépassable, de Tristan et Yseult jusqu'à Walt Disney. Dans sa forme extrême, dans la force de l'exigence dont elle est porteuse, cette figure culmine dans la modernité, accompagne par conséquent de son *hubris* les conquêtes de l'Occident et la mondialisation, et s'impose jusqu'à nos jours comme un modèle planétaire de référence. Elle contient donc des ingrédients qui lui

confèrent une puissance discursive et imaginaire qui bouscule les autres formes culturelles et légitime son étude, non uniquement comme un modèle daté, celui de nos sociétés occidentales, mais comme un modèle auquel se prêtent assez volontiers l'ensemble des humains dès lors qu'ils entrent en contact avec lui.

Le projet de Roland Barthes, introduisant son séminaire en 1974, est de relever les figures du discours amoureux. Prenons l'exemple de "l'absence" : c'est une figure qui se manifeste dans les épisodes qui mettent en scène l'absence de l'objet aimé et la transforment, pour le sujet amoureux, en épreuve d'abandon. Cette figure peut être repérée dans nombre de poèmes et chansons qui lui sont centralement consacrées. Barthes définit la notion de figure du discours de manière minimaliste mais opératoire : elle existe à partir du moment où le sujet-lecteur (ou auditeur) du discours amoureux reconnaît dans le flux discursif quelque chose qu'il a déjà vu, lu, entendu, ressenti ou vécu. Tout le monde a fait l'expérience, directe ou rapportée, de l'absence de l'objet aimé, ce qui permet d'en identifier la figure. La lecture des *Fragments*, ouvrage inclassable qui se borne à lister les figures en conjuguant le discours à la première personne ("*C'est un amoureux qui parle et qui dit : ...*") a pour effet remarquable cette reconnaissance par le lecteur : à chacune des figures qui se succèdent, on se dit "oui, c'est bien cela", puis tournant la page : "c'est tout à fait cela", et à nouveau "c'est cela", jusqu'à une forme d'épuisement de soi provoqué par la simulation du sentiment amoureux que constitue cette lecture. Le caractère *reconnaissable*, par n'importe qui, des figures du discours amoureux confirme son essence en même temps extrême et communément partagée, au moins dans notre culture. Il suggère que si la passion amoureuse est une forme pathologique de l'amour, cette forme est contenue en chacun de nous comme pouvant s'exprimer potentiellement et constituant l'un des versants de l'amour en général, à partir duquel on pourrait explorer les autres formes.

De fait, la plupart d'entre nous avons été amoureux un jour, voire plusieurs fois, et nous sommes également ressortis de cet état dans ce qu'il avait de passionnel, ce qui nous permet de l'identifier en quelque sorte de l'extérieur. Nous faisons donc à propos de l'amour-passion l'expérience d'un clivage irréductible : soit on est amoureux, soit on ne l'est pas, et l'on ne peut parler de l'état amoureux que de positions inconciliables, soit du dedans, soit du dehors. En plusieurs endroits, Barthes relève que le sujet amoureux fait l'expérience d'un frottement insupportable entre son discours, res-

senti comme vrai, et tous les autres discours qui pourraient être portés sur ce qu'il vit : moral, scientifique, de la mode, de la généralité, tous discours qui sont ressentis avec horreur comme factices. On retrouve là une fracture pratiquement constitutive de l'état amoureux, entre deux univers dont le sujet amoureux vit la disparité radicale, un univers "mondain" gouverné par une économie comptable des sentiments (recherche de la satisfaction, de la réplétion) et l'univers du sujet amoureux, gouverné par une économie de la pure dépense (perverse, précise Barthes).

L'Amour : une invention française ?

Denis de Rougemont est un auteur inclassable, en raison de la visée d'abord moraliste qu'il se donne, et qui a prêté le flanc à la critique, notamment de la part des historiens. On lui a reproché les choix qu'il opère dans le corpus de la littérature amoureuse pour appuyer un raisonnement qui plonge dans la profondeur historique. Mais l'anthropologue des relations amoureuses ne peut pas contourner un ouvrage reconnu pour sa tentative de penser les figures dominantes de l'amour en Occident à travers un de ses mythes majeurs, celui de Tristan et Yseult (de Rougemont 1972). Il permet de comprendre comment la forme de l'amour-passion, dont Barthes déclinera peu de temps après les figures, se constitue dans notre culture avec la naissance de la littérature de langue française.

La thèse de l'auteur est que l'amour-passion tel que nous le connaissons aujourd'hui, et qui se présente sous les apparences d'une figure absolue et éternelle, est en fait un construit social et psychologique qui prend sa source dans l'amour courtois au XII^e siècle, et au-delà, dans les conceptions platoniciennes. À l'époque se constitue l'ordre social et moral qui va perdurer jusqu'au XX^e siècle, fondé sur la restriction de la sexualité et son organisation dans les cadres du mariage indissoluble et de la famille. Georges Duby (1981) a décrit, du point de vue de l'historien, la formation de ce cadre, alors que le premier millénaire du christianisme n'avait pas, jusqu'alors, fait grand cas du mariage : la société connaissait une prolifération de bâtards issus de liaisons illégitimes. Ce sont des considérations au départ patrimoniales (lever l'incertitude sur qui est propriétaire d'un bien par voie d'héritage) qui vont, par des voies étranges, déterminer un montage organisant la complicité entre mariage conventionnel et amour passionnel.

La répression des pulsions que commande l'institution du mariage suscite en effet au sein de l'aristocratie de l'époque une

réaction portée par le roman de cour. Le récit de Tristan et Yseult se présente, selon de Rougemont, comme le prototype d'une construction narrative permettant à la société d'alors de s'évader du carcan de règles de plus en plus contraignantes dans lequel l'Église enserme la société médiévale. L'amour courtois est une institution imaginaire permettant à l'institution réelle de fonctionner malgré la tension énorme qu'elle entretient entre le désir et le devoir. Un médium nouveau, le roman d'imagination, crée un univers virtuel dans lequel les lectrices et lecteurs peuvent s'échapper pour vivre par procuration les aventures qu'ils ne peuvent s'autoriser dans la réalité.

On peut se demander pourquoi la France passe aussi communément, dans le monde, pour la patrie de l'amour, surtout quand on connaît, pour les côtoyer au quotidien, les discours et les pratiques de nos compatriotes en la matière. Il faut probablement faire remonter cette réputation, pour surfaite qu'elle soit, à ce moment fondateur qu'est l'apparition du roman courtois, non pas seulement comme genre littéraire, mais bien comme dispositif forçant la pensée à opérer une partition entre le monde extérieur, celui des réalités contingentes, et un monde intérieur qui s'affranchit, s'émancipe, où le sujet peut embrasser les objets de son imagination et où va se développer, avec l'explosion de la littérature, la figure de l'amour-passion. Comme le terme l'indique, le roman est un récit en langues romanes, et les premières versions du récit de Tristan et Yseult ont été écrites en ancien français. C'est sur ce même terme de roman que sera par la suite construit le mot "romantisme".

La thèse de Denis de Rougemont est que la conception occidentale de l'amour oppose constamment l'amour chrétien (*agapè*) et l'amour-passion (*eros*). La forme obligée de l'amour-passion est la tromperie, la transgression des liens dans l'adultère, ou la rupture des engagements dans le divorce, avec le cortège de souffrances que suscite la contradiction entre ce que nous devons et ce que nous désirons. L'organisation initiale de ce schéma est inaugurée par une partition, qu'elle maintient ensuite fortement, entre la réalité (contrainte) du mariage chrétien et l'imaginaire (libre) de l'amour-passion. Le héros ne peut vivre son amour que parce qu'il est impossible, et toutes les fois où cet amour menace de devenir possible, le récit invente des subterfuges pour empêcher sa réalisation. Ainsi, la passion peut se raconter, mais la morale chrétienne est sauve. Les lecteurs des romans courtois vivent par procuration les aventures des personnages de fiction. Ils se maintiennent en deçà

de la limite qui est celle que le romanesque assigne à l'amour. Leur passion se déploie dans l'imaginaire tandis que la réalité des couples conjugaux est préservée. L'impossibilité ou l'interdiction d'aller plus loin éternise la passion et en renforce la brillance en même temps que la douleur. Mais la solidité de la crypte où reste enfermée la passion stabilise l'ensemble de l'édifice affectif, y compris les relations conjugales que les amants virtuels préservent : celles-ci, en effet, acquièrent une valeur nouvelle, d'être sans qu'elles s'en doutent les attributaires d'un sacrifice. Le mariage vaut désormais le prix du renoncement à un amour-passionnel pourtant absolu et éternel.

Le schéma évolue cependant avec le temps, ce dont rend compte l'histoire des genres littéraires. Les amoureux virtuels, qui dans le roman courtois ne consomment pas, désormais passent à l'acte et deviennent amants dans la littérature plus tardive, qu'elle soit libertine ou romantique. Cela commence avec le récit de Tristan et Yseult, qui est atypique de son genre, car c'est le seul roman courtois dans lequel les personnages passent à l'acte et commettent l'adultère. Il est à cet égard fondateur.

Aujourd'hui, les divorces affectent un mariage sur deux, la plupart des gens ont connu et connaîtront un nombre plus ou moins important de partenaires amoureux, et certains vivent plusieurs relations en même temps. Bien que la figure de l'âme sœur, unique, exclusive et éternelle, soit dans les faits contredite par la multiplication des histoires amoureuses, le modèle de l'amour-passion continue à exercer ses effets de fascination. En particulier, l'imaginaire exportant ses figures dans la réalité, il y diffuse également la souffrance constitutivement associée à cette forme de l'amour et qui y prend fonction d'indicateur de sa valeur.

De Rougemont souligne en effet que l'amour-passion se nourrit de l'impossibilité d'assouvir la tension, car la séduction de celle-ci serait l'extinction d'*eros*. L'amour occidental se soutient donc d'un paradoxe : les amants aiment ce qui les fait souffrir. La formule revient souvent, concernant l'amour-passion, qui dit que le sujet amoureux n'est pas amoureux de l'être aimé, mais qu'il est amoureux de l'amour. Les amants passionnels aiment la brûlure que provoque l'obstacle, ils aiment leur tourment, et leur histoire ne peut sublimer leur rencontre que dans leur séparation qui la transfigure : dans les récits de fiction, c'est généralement la mort des amants (de Tristan à Werther) qui fait la force de l'histoire. L'issue obligée d'une liaison passionnelle, celle qui lui confère son sens et

sa valeur, c'est la séparation finale des amants, au nom même de l'amour qu'ils disent se vouer. Pour pouvoir continuer à éprouver l'amour de l'amour, cette passion qui les tourmente, les amants doivent se quitter, accordant à leur expérience la valeur du prix qu'ils en paient : le sacrifice du bonheur et de la vie même.

La question de la mort est étroitement associée à la forme passionnelle de l'amour. Dans le récit courtois ou romantique, l'amour conduit le héros à la mort. Cette figure est d'une telle constance qu'elle constitue la lecture du roman en un rite de passage pour le lecteur ou la lectrice : ceux-ci, s'identifiant au personnage de fiction, éprouvent la douleur de le perdre comme une perte d'une partie d'eux-mêmes. C'est une expérience émotionnelle commune, que nous avons tous connue à la lecture d'un récit, mais aussi à l'issue d'un film. Dans la réalité, les lecteurs meurent par procuration, ils n'ont pas besoin de se donner la mort réellement. Mais le roman les exerce à l'expérience, prometteuse de jouissance et de douleur, de la mort de leur amour. Le maintien dans l'imaginaire leur permet de renoncer à une histoire réelle, de tuer cette histoire pour l'éterniser en eux-mêmes. Et s'ils décident de faire l'expérience réelle de cet amour passionnel, la rencontre avec la banalité de l'autre les incite plus ou moins rapidement au renoncement : plutôt interrompre, pour en préserver l'idéal, une histoire qui risque de verser dans le mondain.

L'amour-passion confine, par son rapport étroit à la mort et sa dimension sacrificielle, à l'expérience religieuse. Les amants sont au-delà du bien et du mal, au-delà du bonheur et au-delà du monde. Le thème constant de leur séparation exprime une acceptation du sacrifice au nom même de l'amour : renonçant l'un à l'autre, ils peuvent aimer le véritable objet de leur amour, qui est l'amour lui-même.

À cette divinisation d'*eros*, que la majeure partie des gens subit avec complaisance, Denis de Rougemont oppose un plaidoyer pour le mariage, construction volontaire, libre, intelligente, fondée sur l'amour-agapè. La perspective du raisonnement est morale, et c'est là sa limite, comme il nous faut maintenant le montrer : car c'est précisément l'institution du mariage, et la répression de la pulsion qui lui est associée, qui est le moteur de cette fuite de la sexualité dans l'imaginaire.

Une figure schizophrène et solipsiste

Denis de Rougemont préconise le renoncement à l'amour-passion au bénéfice du retour à l'amour-agapè dont le mariage est de son point de vue l'expression aboutie. Cette position moraliste revient à ignorer toutes les dimensions du modèle marital qu'il s'attache pourtant à décrire avec force. En effet, l'institution du mariage telle qu'elle se met en place au XII^e siècle est, ainsi qu'il le souligne lui-même, le facteur premier de la constitution de la figure de l'amour-passion : les deux figures, le mariage dans la réalité et l'imaginaire de la passion, s'épaulent mutuellement. Le mariage est supportable parce que l'imaginaire se nourrit de la fiction. Il est illusoire d'imaginer un déclin de l'amour-passion qui ne fasse pas imploser en même temps les cadres du mariage dans la réalité. Renoncer à la figure de l'âme-sœur qui soutient l'amour-passion, c'est renoncer en même temps à une figure spéculaire qui est également au principe du couple conjugal. C'est d'ailleurs en pratique une telle double extinction des figures que vivent de nos jours nombre de femmes et d'hommes : beaucoup de personnes ont des relations avec des partenaires dont elles n'attendent pas qu'ils tiennent lieu d'âme-sœur, mais qui ne pensent pas non plus que la relation va durer éternellement et qu'elle sera la seule qu'elles vivront dans leur vie. Le régime du raisonnable incite à éviter les liens passionnels, mais il lave également la relation du sel que lui donne son idéalisation.

La figure de l'amour-passion, en forçant, dans les mentalités du Moyen-Âge finissant, l'ouverture d'un espace de l'imaginaire individuel, instaure dans la culture une coupure remarquable, à la fois entre fiction et réalité et entre pensées intimes et scène sociale. Elle inaugure ainsi une forme de construction de la subjectivité qui insiste, plus fortement que dans aucune autre culture, sur la coexistence de deux modes d'individuation.

Dans toutes les sociétés, l'individu se construit dans les statuts et rôles qui lui sont attribués par les systèmes de parenté et d'attitudes, et par les attentes du groupe. L'accouplement, le mariage, résultent de ces systèmes qui veulent que la conjugalité, la plupart du temps, peut être souhaitée par les conjoints, mais est en dernier ressort arrangée par leurs familles, eu égard aux règles et normes du groupe social. Le fait que dans la plupart des sociétés le couple stable soit la forme la plus répandue d'organisation de la vie sexuelle indique que la relation duelle et pérenne à un autre de l'autre sexe avec qui l'on vit au quotidien contribue par sa perma-

nence à l'individuation : les conjoints sont une forme de soutien spéculaire réciproque, un miroir où chacun se construit. Mais le couple s'inscrit dans un système symbolique plus large, attributif de places, qui empêche que leur relation spéculaire se referme sur eux et les isole socialement. Dans nos sociétés, on se marie "devant Dieu et devant les hommes" (devant la paroisse, manifestation de la communauté villageoise). La relation conjugale est tiercéisée : c'est une relation à trois, entre les deux membres du couple et le tiers social.

Ce que souligne l'essai de Denis de Rougemont, c'est que, en contiguïté de ce système qui organise la réalité, et donc la sexualité réelle, se déploie un univers imaginaire dans lequel le sujet se pense dans la rencontre avec un autre idéal, dans une relation exclusive qui transgresse les lois du monde, et où les deux protagonistes se constituent, à l'exclusion de tout tiers, en miroir l'un de l'autre. Cet imaginaire dans lequel les amants affirment un désir propre en affrontant les lois du groupe met en scène les premières formes d'expression de l'individualité telle que nous la connaissons dans la modernité. La figure de l'amour-passion est à la source de l'*hubris* moderne, mais aussi des formes modernes de la subjectivité : un espace intérieur se déploie dans le sujet, espace libre, réservé, où sont interrogés les valeurs et les acquis, où se développent des conflits entre désir et devoir, où le soi s'affirme.

La capacité de l'homme moderne à se penser dans un dialogue exclusif avec un autre qui le construit comme sujet est sans doute la condition cognitive qui permettra quelques siècles plus tard l'invention cartésienne de l'*ego cogitans*. Sous cette lecture, on peut dire que Descartes se fourvoie en formulant un moi solipsiste qui existerait sans autre : "je pense (tout seul), donc je suis". Jean-Luc Marion (2003), relisant Descartes, propose une phénoménologie de l'amour dont il déduit avec plus de justesse l'émergence de la subjectivité. Contrairement à Descartes, il affirme que ce n'est pas dans le repli de la conscience qu'elle peut se poser comme existante : c'est autrui, par son amour et l'intentionnalité de son acte d'amour, qui est seul capable d'armer la certitude de soi. On devrait parler d'un "tu es (et tu m'aimes), donc je suis".

Il faut ici souligner la contradiction inhérente à ce construit culturel et cognitif. La partition entre la réalité et un espace intérieur où le sujet se représente dans un rapport absolu à un autre, un rapport subsumant toute autre considération, permet à une conscience individuelle de s'affirmer, mais en même temps, cette cons-

cience se déploie au prix d'une fracture, d'une *schize* entre deux exercices de soi : le sujet dans ses rapports au quotidien de tous les jours, et le sujet dans son univers imaginaire, où il est seul face à des objets, des autres, virtuels. Dès l'origine, l'affirmation de soi veut ignorer qu'elle repose sur une telle diffraction des identités. La proposition cartésienne d'un moi consistant, unifié, doit son succès à son projet émancipateur de la pensée, mais opère dans la modernité au prix d'une forclusion. Freud, bien plus tard, découvrira l'inconscient. Ce n'est pas une réalité psychique intangible, dont il fait alors la découverte : il déterre en fait, tel un archéologue de la psyché, la trace que laisse en chacun de nous ce construit en forme d'idéal de soi inventé à l'aube de l'époque moderne.

Nous avons étudié dans le précédent volet de notre séminaire (Schmoll 2012) la manière dont les technologies qui démultiplient les modalités du miroir accompagnent une transformation des modalités de la construction de soi au tournant du millénaire. La modernité classique ne connaissait qu'un rapport de soi à soi dominé par le régime de l'unicité (nous n'avons qu'un seul moi, qu'une seule vie, qu'un seul conjoint, etc.). Le sujet fait de nos jours l'expérience d'une possibilité de démultiplier ses identités en même temps que les vies dans lesquelles se jouent ces identités. Mais cette diffraction est déjà annoncée dans la partition qu'instaure l'invention de l'amour-passion, au XII^e siècle, entre deux identités (conflictuelles) au sein de la subjectivité moderne : un moi exprimant l'inscription symbolique et sociale du sujet dans la réalité (un moi en couple avec un conjoint légitime avec qui il fait des enfants) et un moi exprimant son désir profond d'une âme-sœur dont la présence spéculaire le rendrait à lui-même. Dès les débuts de la modernité, l'unicité du sujet n'a donc été réalisée qu'au prix de la répression d'un des moi par l'autre, extrêmement coûteuse pour l'appareil psychique en termes de névrose, et pour la société en termes de violence.

L'observation des sociétés non occidentales anciennes et actuelles tend à montrer que dans les communautés humaines où la sexualité est assez librement vécue, la figure de l'amour-passion est absente. La construction d'une sexualité virtuelle, en la forme de l'amour-passion se déroulant pour l'essentiel dans l'imaginaire individuel, est étroitement associée à un régime de répression et de domestication de la pulsion. Denis de Rougemont se fourvoie en préconisant le retour à un modèle de l'amour conjugal dont tout son raisonnement vise par ailleurs à démontrer les effets pathologiques.

Ainsi que tendent à le montrer les formes alternatives de la vie amoureuse et sexuelle qui s'inventent et se développent depuis une ou deux générations, la crise du romantisme affecte conjointement l'institution du mariage *et* la figure de l'amour-passion.

La complicité d'un médium : le livre lu *in silentio*

Le roman ! qui en expliquera le miracle ? Le titre nous avertit que nous allons lire un mensonge, et au bout de quelques pages, l'imprimé menteur nous abuse comme si nous lisions un livre "où cela serait arrivé". Nous donnons notre intérêt, notre émotion, notre attendrissement, une larme parfois à de l'histoire humaine que nous savons ne pas avoir été.

Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa* (1877)

L'intérêt de la thèse de Denis de Rougemont pour notre propos, lequel est de relever les effets de dispositif des figures amoureuses, est de permettre le rapprochement entre l'émergence d'une figure, l'amour-passion, et l'apparition des premiers romans qui l'exaltent au XII^e siècle. Il existe une convergence entre une forme de l'amour, un genre littéraire, et (ce qui échappe à de Rougemont) les usages naissant du support-livre sur lequel se diffuse ce genre. Le livre, en effet, se lit de plus en plus, dans la société à cette époque, en dehors des seuls monastères où ils étaient enfermés jusque là, en même temps que s'observe une transformation de la pratique de la lecture qui va forcer dans l'esprit du lecteur cette ouverture d'un espace imaginaire individuel.

Régis Debray (1999) décrit comment les transformations du support-livre accompagnent l'essor de la pensée chrétienne à la fin de l'Empire romain. Les premiers ouvrages étaient écrits sur des rouleaux de papyrus enroulés en *volumen* et conservés dans des cylindres. L'introduction du parchemin, entre le II^e et le IV^e siècle, permet la réalisation de *codex*, ouvrages composés de feuilles pliées et cousues ensemble. Le livre devient transportable, il accompagne le lecteur dans ses pérégrinations, permet de consulter le contenu de façon non linéaire, occasionnelle et fragmentaire, le lecteur feuilletant le livre pour accéder directement aux passages qui l'intéressent. Le codex établit ainsi un lien personnel entre le lecteur et ce que *son* livre raconte. Régis Debray a souligné l'importance de cette individualisation de la lecture dans la diffusion du christianisme, mais aussi dans la forme de la foi : elle favorise un

rapport également individuel du fidèle à la parole de Dieu et aux dits des Pères de l'Église dont les codex sont les véhicules privilégiés à travers le bassin méditerranéen. Cette forme codex du support-livre est celle qui va se maintenir jusqu'à nos jours.

À partir du XII^e siècle, ce sont les usages du livre qui évoluent. Le développement des villes et d'une société urbaine modifie les conditions de production des manuscrits. La vie intellectuelle s'épanouit en dehors des monastères et de leurs bibliothèques, autour des premières universités qui ont besoin des textes de référence pour l'enseignement, et au sein des cours princières. Les classes aisées sont demandeuses d'ouvrages spécialisés ou non, la poésie et le roman en langue vernaculaire apparaissent.

C'est dans ce contexte que se développe une pratique qui nous semble aujourd'hui évidente, parce que généralisée : celle de la *lecture silencieuse*.

La lecture solitaire et en silence des livres, que nous apprenons tous à pratiquer à l'école, n'a en effet rien de spontané : elle est une discipline qui s'impose dans les usages à partir de la fin du Moyen-Âge seulement, et remarquablement avec l'apparition des premiers romans. Jusqu'aux débuts de l'ère chrétienne, la pratique de la lecture hérite des usages de l'époque des *volumen*. Le rouleau doit être tenu à deux mains, il était dans l'Antiquité lu par un esclave à son maître et à sa compagnie. Le livre devenu codex continue par la suite à être lu à voix haute et collectivement, d'autant plus que tout le monde ne sait pas lire et qu'il n'existe la plupart du temps qu'un exemplaire du manuscrit sur place. Même après l'invention de l'imprimerie, la lecture restera une activité collective dans les milieux aisés jusqu'au XVIII^e siècle, et parmi les ouvriers jusqu'au début du XX^e siècle, ne serait-ce que du fait du coût des livres.

La lecture *in silentio* existait sans doute dès l'Antiquité, mais elle était marginale. Guglielmo Cavallo (Cavallo & Chartier 1997) pense qu'elle était une pratique plutôt féminine et privée, ce qui suggère peut-être déjà le contexte de l'usage et les contenus de lecture auxquels elle est, au départ, préférentiellement réservée. Jusqu'au début du Moyen-Âge, les témoignages de pratiques de lecture silencieuse signalent en même temps son caractère exceptionnel. Saint Augustin, au IV^e siècle, exprime dans ses *Confessions* (VI, 3) son étonnement en voyant Saint Ambroise lire un ouvrage silencieusement, sans bouger les lèvres. La lecture muette commence à se développer en milieu monastique à partir du

VI^e siècle : la Règle de Saint-Benoît la recommande pour ne pas déranger les autres. Mais il s'agit encore d'une lecture subvocalisée (*ruminatio*), car lire en prononçant les mots reste avant tout une technique de mémorisation : on lit à l'époque de manière intensive et répétitive un petit nombre d'ouvrages, essentiellement religieux, qui sont appris par cœur et pour ainsi dire incorporés.

La lecture silencieuse proprement dite (*in silentio*) se développe surtout à partir du X^e siècle. À cette époque commencent à se répandre, à l'initiative de moines irlandais, des manuscrits qui introduisent des blancs entre les mots, alors que jusque là, les mots étaient transcrits sans blancs ni ponctuation, imposant un déchiffrement à voix haute ou, au minimum, subvocal. L'écriture discontinue, et par la suite l'introduction de ponctuations et de paragraphes, facilitent une lecture désormais complètement intérieure. Le lecteur n'est plus prisonnier de la durée et du rythme de la prononciation, il peut sauter d'un point à un autre du texte, établir des comparaisons à l'intérieur de celui-ci, mais aussi au dehors, avec d'autres textes, en disposant plusieurs ouvrages sur son plan de travail. La relation personnelle que le lecteur entretenait déjà avec le livre s'approfondit, devient intime et réflexive, au point qu'elle suscitera la crainte des autorités, car un livre qu'il est possible de lire seul, ou en présence d'autres qui n'entendent pas ce qu'on lit, et qui autorise de réfléchir à son contenu, échappe au contrôle du groupe aussi bien que de l'autorité.

Dans ce contexte, nous pouvons faire l'hypothèse que le roman courtois a pu constituer un facteur de stimulation de cette pratique, en raison de ses contenus, porteurs d'émotions désormais inexprimables en public, et dont la prise de connaissance impliquait donc une certaine discrétion. En retour, le roman a bénéficié de l'effet cognitif de la lecture silencieuse, impactant les mentalités d'autant plus qu'il était, dans tous les sens du terme, inédit. La lecture silencieuse est en effet un exercice de la passivité du corps, une discipline qui assujettit le lecteur et renforce l'emprise de la narration. La lecture s'intériorise, ce qui revient à dire qu'en réalité elle force l'invention d'un intérieur, que le lecteur découvre en soi : elle crée l'espace de l'imaginaire dans lequel se déploient les personnages du récit.

Plusieurs récits postérieurs à l'époque du roman courtois, le *Don Quichotte* de Cervantès, ou *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, qui constituent des étapes importantes dans le déploiement historique de la figure de l'amour-passion, peuvent être présentés

aussi comme des critiques des effets de la lecture. Don Quichotte et Madame Bovary sont des personnages de fiction qui eux-mêmes lisent des livres de fiction, lesquels ont une influence désastreuse sur leur vie. Le roman d'amour (courtois, libertin, romantique, naturaliste...) se développe en même temps que l'analyse réflexive qu'il porte sur ses propres effets, des effets qui sont identifiés très tôt dans l'histoire de la littérature.

La triple convergence à partir du XII^e siècle 1/ de nouveaux modes de production du livre, 2/ de l'extension de la pratique de la lecture silencieuse, et 3/ de l'invention du roman courtois, est ainsi l'un des relais majeurs de la formation de la conscience occidentale moderne. Elle fait le lit de cet espace en soi, un espace où nous sommes libres de faire ce que nous ne pouvons faire dans la réalité, et où se déploient les personnages qui s'offrent à nos désirs et à nos conflits intérieurs. Descartes pourra, par la suite, raisonner en ce for intérieur en formulant son solipsiste "Je pense, donc je suis". La réalité qu'invente le roman lu silencieusement par un lecteur qui découvre en lui cette expérience nouvelle, de voir vivre des personnages idéaux et se voir vivre avec eux, est plus exactement formulable ainsi : "J'aime (et suis aimé de qui j'aime), donc je suis".

Pointer comme l'un des ressorts de la figure de l'amour-passion le rôle déterminant du support-livre conduit évidemment à s'interroger sur ce qui se passe à l'autre extrémité de l'arc historique, lorsque ce support est profondément interrogé par les nouveaux modes d'écriture et de lecture promus par les technologies de réseau. La révolution médiologique du tournant du millénaire est inévitablement porteuse de transformations dans les régimes de l'amour.

Les jeux du désir et l'évolution du modèle romantique

Denis de Rougemont insiste sur la permanence d'une figure à travers l'histoire culturelle occidentale. Cette figure, toutefois, évolue pour arriver de nos jours à saturation. La notion de désir mimétique introduite par René Girard (1961) permet, d'une part, de décomposer plus précisément la mécanique désirante à l'œuvre dans l'amour-passion, et d'autre part, de repérer que cette figure évolue dans ses formes historiques, évolution qui se laisse lire dans l'histoire de la littérature occidentale. Dans l'ouvrage *princeps* où il introduit cette notion, son analyse se fonde en effet sur un matériau constitué par des textes littéraires, de Cervantès à Dostoïevski, qui

permettent de comparer les schémas passionnels dans lesquels sont pris les personnages.

La thèse majeure de Girard porte sur l'illusion romantique. Il souligne le vide existentiel qui est au cœur de la passion amoureuse. Les passions s'étendent dans la modernité comme une contagion, à mesure que les institutions sociales qui fondaient la place des sujets se délitent et que ceux-ci se lancent dans une course poursuite à l'identité, une identité dont la consistance leur échappe. L'autre, de plus en plus, devient l'instrument de notre réassurance sur nous-mêmes, tandis que nous-mêmes sommes semblablement instrumentés par l'autre.

Mais le jeu du désir n'est pas duel, il est triangulaire. Le sujet amoureux se croit libre, autonome dans ses choix, porté vers une personne ou un objet par la force, soit de son propre désir, soit de l'attrait qu'exerce l'autre. Or, en réalité, nous ne désirons des objets que parce qu'ils sont désirés par d'autres que nous, et ce sont ces autres, inaperçus, évacués du discours amoureux, qui sont les vrais moteurs de la passion.

Loin d'être autonome, notre désir est toujours suscité par le désir qu'un autre a du même objet. Pour qu'un sujet désire un objet, il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré ou pourrait être désiré par un tiers, que Girard appelle le médiateur. L'importance du médiateur tient à ce que s'attache à sa personne un certain prestige : le sujet a envie de l'imiter, et c'est pour cela qu'il s'intéresse aux mêmes objets que son modèle. L'illusion romantique consiste à croire que le rapport est direct entre le sujet et l'objet, que le désir du sujet est authentique et est suscité par l'objet. Or, l'analyse des œuvres littéraires montre que ce rapport n'est pas direct, mais tiercéisé. À travers l'objet, c'est le médiateur qui attire le sujet, c'est l'être du modèle que le sujet cherche à imiter. René Girard désigne ce désir comme "métaphysique" dans la mesure où, dès lors qu'il est autre chose qu'un simple besoin ou appétit, "tout désir est désir d'être", il est aspiration, rêve d'une plénitude attribuée au médiateur. En cela, et toujours contrairement au besoin, il a un caractère infini, car il ne se satisfait jamais de la consommation des objets, qui ne sont que des leurres.

Girard qualifie la médiation "d'externe" lorsque le médiateur du désir est extérieur à l'action romanesque, et donc hors d'atteinte du sujet. C'est ainsi que Don Quichotte tire son modèle amoureux de la lecture de récits chevaleresques, et Emma Bovary de celle des romans d'amour de son époque. Don Quichotte imite son modèle,

le chevalier Amadis de Gaule, un personnage de fiction avec lequel il ne peut pas entrer en concurrence dans la réalité : Amadis est amoureux d'Oriana dans la fiction, et Don Quichotte suit ce modèle en élisant à cette place d'élue de son cœur Dulcinée, une paysanne de son pays qu'en fait il ne rencontrera jamais. On remarquera au passage, d'un point de vue médiologique, l'évolution des formes du récit qui révèle l'emboîtement en abyme des médiums de la relation. Tristan et Yseult étaient les personnages d'un récit de fiction, permettant aux lecteurs/trices de s'échapper de leur réalité par l'imaginaire. Don Quichotte et Emma Bovary sont des personnages d'un récit de fiction qui lisent des récits de fiction et dont les conduites sont déterminées par eux. Il y a d'ailleurs chez Cervantès une critique sous-jacente des effets néfastes de la lecture.

Ces récits engagent donc deux évolutions, l'une affectant les genres littéraires d'une époque à une autre, l'autre affectant les générations successives de lecteurs.

– D'une part, l'histoire de la littérature voit à travers les siècles les personnages de fiction céder de plus en plus explicitement à leurs passions : dans les romans courtois, ils s'empêchent en général de passer à l'acte, sauf Tristan et Yseult qui inaugurent dans le genre en commettant l'adultère ; dans le débat cornélien, Rodrigue et Chimène ont besoin d'une décision du roi qui pardonne le crime et autorise leur union ; à partir du romantisme, les personnages vivent leurs passions et le récit valorise la transgression des normes et des règles.

– Les générations successives de lecteurs, d'autre part, suivent ces modèles (qui eux-mêmes suivent les modèles de leurs propres lectures) et pressent ainsi les mœurs d'évoluer vers des conduites passionnelles de plus en plus transgressives.

La distance entre le lecteur, les personnages et leurs modèles respectifs tend par ailleurs à se réduire. La médiation est dite "interne" lorsque le médiateur n'est plus seulement un personnage issu des lectures du héros, mais fait partie intégrante de l'action romanesque. Le sujet est de ce fait amené à interagir avec lui et le médiateur lui suggère l'objet de son désir parce qu'il le désire lui-même : il est de ce fait également un rival et un obstacle dans l'accès à cet objet. Le sujet et le médiateur tissent entre eux des liens mêlés d'admiration, de concurrence et de haine. C'est l'univers des romans de Stendhal, Proust ou Dostoïevski.

Le triangle du désir mimétique tend ainsi à se resserrer au long de l'histoire de la littérature romanesque, engageant la figure

de l'amour-passion sur des voies de plus en plus violentes et désespérées. Le sujet et son médiateur sont de plus en plus proches, et leur rivalité par conséquent de plus en plus forte et insurmontable. Chez Don Quichotte, le médiateur est externe, il suscite l'admiration du sujet, mais pas sa jalousie, puisque, personnage de fiction, il n'est pas en concurrence avec lui. Chez Stendhal, le médiateur vit dans le même monde que le héros, il tire son prestige d'appartenir à une classe sociale supérieure à celle du sujet, qui ambitionne d'entrer dans ce milieu. C'est typiquement le cas de Julien Sorel dans *Le rouge et le noir*. L'envie est alors source potentielle de jalousie et de violence.

La distance sociale maintient le désir en tension en imposant les modèles d'une classe supérieure aux acteurs des classes inférieures. L'évolution de nos sociétés veut donc que la distance entre le sujet et le médiateur se réduise à mesure que les personnages tendent à faire partie du même monde social et intellectuel. Dans un univers de classes sociales fortement différenciées, les modèles s'imposent en raison d'un prestige clairement désigné au sujet. À partir de la Révolution, la médiation interne s'exacerbe dans un univers où s'effacent peu à peu les différences entre les hommes. La démocratie égalitaire devient l'univers par excellence de la rivalité de tous contre tous, car elle retire le prestige des médiateurs. D'où l'évolution d'une littérature contemporaine qui décrit ou anticipe des univers de plus en plus égalitaires. Chez Dostoïevski, la distance entre sujets et médiateurs est minimale, la passion dévore la famille elle-même, mettant en concurrence père et fils, frères entre eux, époux et épouse. Girard ne se penche pas sur la littérature postérieure à Dostoïevski, mais on entrevoit comment le modèle peut s'appliquer aux milieux "libérés" post-soixante-huitards d'un Houellebecq ou aux participants des sites de rencontre explorés par Giulio Minghini, dont nous traitons plus loin.

À mesure que le médiateur se rapproche, son rôle grandit et celui de l'objet diminue. Girard cite Proust : *"Il nous arriverait, si nous savions mieux analyser nos amours, de voir que souvent les femmes ne nous plaisent qu'à cause du contrepoids d'hommes à qui nous avons à les disputer, bien que nous souffrions jusqu'à mourir d'avoir à les leur disputer ; ce contrepoids supprimé, le charme de la femme tombe"* (Girard 1961, p. 62). Plus loin, il cite Denis de Rougemont : *"On en vient à désirer que l'être aimé soit infidèle, pour qu'on puisse de nouveau le poursuivre et ressentir l'amour en soi"* (p. 63). C'est aussi la vérité du Don Juan de Mo-

lière : *“Le hasard me fit voir ce couple d’amants deux ou trois jours avant leur voyage. Jamais je n’ai vu deux personnes être si contentes l’une de l’autre et faire éclater plus d’amour. La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l’émotion ; j’en fus frappé au cœur et mon amour commença par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir de les voir si bien ensemble ; le dépit alarma mes désirs, et je me figurais un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence et rompre cet engagement dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée”* (p. 65-66).

Le désir mimétique est l’indicateur d’un vide dans la construction du sujet, ce que Girard désigne comme sa “vanité”. Le sujet a besoin d’un modèle, il a besoin de se fondre dans la substance d’un autre, parce qu’il éprouve pour sa propre substance une forme de répugnance : il n’aime pas ce qu’il est. Dieu, le médiateur externe idéal, est mort dans la modernité. C’est l’homme qui prend sa place, mais il échoue à s’auto-diviniser, et il lui faut prendre pour modèle ceux de ses semblables dont il suppose qu’ils ont accès à cette jouissance de l’héritage divin. Tous les individus découvrent dans la solitude de leur conscience que la promesse est mensongère, mais personne n’est capable d’universaliser cette expérience : chacun se croit exclu de l’héritage divin et essaie de cacher cette malédiction. Chacun se croit seul en enfer, et c’est cela l’enfer.

Le désir mimétique précipite ainsi le sujet dans les contradictions et les apories de sa structure triangulaire. Les vaniteux sont très souvent d’anciens enfants gâtés, flattés par ceux qui leur ont répété pendant des années qu’ils devraient être plus heureux que les autres. Les seuls êtres qu’ils désirent fréquenter sont alors ceux qui ne veulent pas d’eux. Tristan et Yseult sont amoureux l’un de l’autre, mais ils sont un cas d’espèce dans le roman courtois, où le plus souvent le sujet est amoureux sans retour. Deux êtres qui, dans le modèle girardien, sont épris l’un de l’autre, sont à considérer comme pris dans une médiation interne double : pour que cela soit possible, ils ne peuvent s’aimer en même temps. Julien Sorel, pour faire la conquête de la hautaine Marguerite, doit jouer l’indifférent, et une fois le résultat atteint, quand c’est elle qui est amoureuse de lui, il s’en trouve déçu.

À cet égard, l’indifférence n’est jamais neutre, elle offre au regard d’autrui l’apparence de quelqu’un qui ne se désirerait que lui-même, et c’est cette autonomie apparente du désir qui prête à son imitation. L’indifférent semble toujours posséder cette maîtrise

radieuse dont nous cherchons tous le secret. Il se désigne ainsi comme un médiateur potentiel pour d'autres. Le secret de la réussite est donc la dissimulation de son propre désir. Et cette dissimulation est aidée par le fait qu'effectivement le désir du médiateur se retire quand avance celui des sujets qui l'élisent à cette place. Dès que l'esclave manifeste son désir au maître, il fait disparaître celui du maître qui devient réellement indifférent.

C'est ce que confirme la manière désastreuse dont la passion organise les actes maladroits qu'il faudrait éviter à l'égard de l'objet aimé. La teneur pathologique de l'amour-passion se révèle à ce que l'acte qu'il faudrait avant tout éviter soit précisément l'acte qui apporte une sédation de la souffrance : quand la douleur d'aimer est trop forte, le sujet se précipite dans la maladresse qui consiste à écrire à l'être aimé, à demander à des tiers d'intercéder auprès de lui, à chercher à le voir au moindre prétexte, prouvant ainsi à celui que l'on aime que l'on ne peut pas se passer de lui, et condamnant du même coup notre propre désirabilité.

L'amour-passion comme sexualité virtuelle

Denis de Rougemont voit dans *eros* la source de l'amour-passion, toutefois il entend cet "érotisme" dans ses connotations, non pas sexuelles, mais religieuses. Le récit de Tristan et Yseult fabrique un mythe qui permet d'exprimer le fait obscur et inavouable que la passion s'assouvit, non dans le plaisir mais dans la mort, qu'elle entraîne la destruction de ceux qui s'y abandonnent. Les amants n'accomplissent leur destin, ne réussissent leur jouissance que dans leur séparation. *Eros* ne se survit à lui-même que d'entretenir l'impossibilité de la satisfaction que pourtant il promet : thématique très proche de la figure chrétienne du Tentateur qui fait miroiter l'enfer comme un lieu de délices. S'il y a du plaisir, il est fondamentalement masochiste. L'expérience émotionnelle associée à la passion n'a pas la trivialité du sexe, elle confine à l'expérience mystique.

Le roman courtois n'est pas licencieux au sens strict du terme : les personnages qui commettent l'adultère ou sont tentés de le commettre, sont punis et meurent, de sorte que l'on pourrait présenter le récit comme une fiction édifiante destinée à avertir le lecteur de ce qui attend les pécheurs tentés par la passion. Le lecteur s'autorise ainsi, sous couvert d'en tirer les leçons, à vivre par procuration une expérience interdite. Charles Baladier (2010), à la suite de nombreux historiens qui ont repris la thèse de Denis de Rougemont

pour la critiquer (sur la question de l'influence cathare, notamment), mais aussi en explorer les intuitions, confronte les conceptions du désir et du plaisir sexuels des moralistes chrétiens et des poètes courtois. Il établit ainsi une relation entre la théorie courtoise de l'étreinte retardée et la notion scolastique de la "délectation morose" (*delectatio morosa*), qui qualifie le plaisir prohibé que l'on prend à jouir par anticipation d'un objet que l'on ne possède pas. Selon Baladier, les troubadours ont su se jouer des prescriptions cléricales, voire se sont délecté à subvertir les théories scolastiques.

Pour René Girard non plus, l'amour-passion ne se porte pas sur son objet en raison d'un appétit sexuel. Le désir, dans son fonctionnement mimétique, est affaire de regards. Don Quichotte, pris dans l'identification à son modèle, le chevalier Amaris de Gaule, se donne comme lui une élue de son cœur, Dulcinée, une paysanne de son village qu'il ne rencontrera jamais. Dans d'autres romans, les personnages ont éventuellement des relations sexuelles, mais le désir qui les lie n'est pas physique. De fait, ce désir "métaphysique" (il est un désir d'être, et seulement par contrecoup un désir d'avoir ce que le modèle possède) a des effets délétères sur la sexualité. Girard souligne cette évolution vers une sexualité perverse dans l'histoire de la littérature. Emma Bovary connaît encore le plaisir physique avec ses amants, parce que son désir n'est pas très métaphysique. Le plaisir est déjà moindre chez les vaniteux de Stendhal : à peu près nul au moment de la conquête, il reparaît lorsque la vertu métaphysique s'est évaporée. Chez Proust, le plaisir physique a presque complètement disparu, chez Dostoïevski, il n'en est même pas question.

Plus le rôle du métaphysique augmente, plus le rôle du physique diminue, la passion se fait intense mais l'objet se vide de valeur concrète. Le plaisir sexuel disparaît progressivement. Ce n'est d'ailleurs pas l'absence de plaisir physique qui déçoit le héros stendhalien ou proustien lorsqu'il possède enfin l'objet. La déception est métaphysique : le plaisir n'a pas changé son être, l'objet est désacralisé par sa possession. Pour échapper à cette déception, il l'attribue, non à tous les désirs, mais à ce désir particulier. Il reporte la valeur sur un autre objet, dans un nouveau désir, et traverse l'existence de désir en désir. Soit il se fait désigner un nouvel objet par le même médiateur, soit il change de médiateur : si le médiateur est éloigné, il peut changer d'objet en conservant le médiateur, sinon le médiateur est engagé dans l'objet et mis en question avec lui. Nous retrouvons ce processus dans deux cas de la littérature

contemporaine examinés plus loin, en lien avec l'usage des technologies de communication : le *Navire Night* de Marguerite Yourcenar décrit une passion se déployant sur trois ans entre deux protagonistes qui ne se parlent qu'au téléphone et s'empêchent ainsi de consommer l'acte ; *Fake* de Giulio Minghini décrit, à l'autre extrémité, la plongée d'un personnage fréquentant les sites de rencontre en ligne dans une sexualité effective mais répétitivement décevante, car toutes les femmes trop facilement accessibles avec qui il a une liaison sont impropres à remplacer la relation avec son ex-compagne qui a pris une valeur idéale du fait précisément qu'elle n'est plus accessible.

L'intérêt du modèle girardien du désir est de ne pas rechercher sa source dans le biologique. L'approche freudienne, que Girard critique à cet égard, ancre le désir dans le sexuel : Freud supposait qu'il y avait un "chimisme sexuel" à la source de la pulsion. Le désir mimétique, lui, s'applique aussi bien aux adultes qu'aux enfants et aux personnes âgées : il n'est pas moins effectif quand la biologie devrait avoir calmé la pulsion. Le modèle inverse donc les termes, l'éveil du corps à la puberté venant s'inscrire dans la structure déjà-là du désir et lui donner force. L'émancipation du désir d'avec son substrat biologique permet d'appliquer le modèle aux relations d'objet non nécessairement hétérosexuelles, ainsi qu'aux relations platoniques à distance, voire aux relations avec des artefacts : l'important est que l'objet, qu'il soit un autre de l'autre sexe, un autre du même sexe ou un non humain, soit investi du processus d'élection qui résulte des circulations de regards entre le sujet et son ou ses médiateurs.

En corollaire, on comprend que les personnes nourrissant une faible estime d'elles-mêmes, structurellement ou conjoncturellement (parce qu'elles sont fragilisées par un événement, tel que par exemple un deuil ou la perte de leur emploi, qui détériore l'image qu'elles ont d'elles-mêmes) sont davantage exposées à ce processus d'idéalisation de la relation qui fait fonctionner l'autre comme support de son propre moi. À cet égard, à l'auberge de l'amour, les deux sexes sont de nos jours logés à la même enseigne. Cette fragilité de l'être se précipite en effet, se généralise dans la modernité, avec l'entrée en crise des tiers qui assuraient l'identité de chacun : les parents, la famille, l'école, l'État, l'Église, l'armée, l'emploi. De plus en plus nous demandons à l'autre dans la relation amoureuse d'assurer cette place de reconnaissance de nous-mêmes là où le social n'y satisfait plus. Le romantisme sature la figure idéale

d'un autre qui serait le seul, immuable, complet, nous renvoyant une image semblablement immuable et totale de nous-mêmes. (L'amour n'est pas tant la quête d'une personne parfaite, que la quête d'une personne qui vous fait vous sentir parfait).

Toxicologie

*Elle seule est en même temps
ma maladie et mon docteur*

Claude Nougaro, *Docteur*

Le sentiment amoureux peut se passer du plaisir physique, mais il est pourtant vécu dans la chair, comme émotion. Comment une sexualité "métaphysique", que tout désigne comme dérivative, virtuelle, fait-elle malgré tout corps ? Comment la jouissance d'un autre que l'on ne touche pas (dont nous verrons dans les chapitres suivants qu'il peut rester physiquement distant, voire n'être qu'une fiction) peut-elle être ressentie avec la même force qu'une substance psychotrope qui inonderait notre cerveau et l'imbiberait de ses composants analgésiques, euphoriques et stimulants ? Comment l'absence de cet autre, le manque de quelque chose qui n'a pas été ingéré, inhalé, injecté réellement provoque-t-il les mêmes ressentis d'angoisse et de dépression qui signalent une perturbation générale de notre système neuro-végétatif, affectant la circulation sanguine, la respiration, la digestion... La jouissance qu'apporte la passion est plus forte que le plaisir physique lui-même, et la douleur de la perte de l'être aimé est également plus forte, plus imparable, plus catastrophique qu'une simple frustration d'un besoin.

Cette jouissance est objectivable à ses effets physiques, elle n'a rien d'imaginaire de ce point de vue : le cerveau amoureux est submergé d'informations biochimiques qui font vibrer le système limbique. La biochimie de l'état amoureux (Poudat 2005, Reynaud 2005) décrit le cocktail d'hormones que libère notre organisme en ces occasions. Mais la mise en jeu des sécrétions hormonales révèle deux circuits qui s'emboîtent tout en pouvant fonctionner séparément : l'un relève de la sexualité commune à toutes les espèces vivantes et entre en jeu dans l'expérience brève de l'attirance et du coït, l'autre participe aux mécanismes plus pérennes de l'attachement et se déploie surtout chez les espèces mammifères supérieures. Ce second circuit intervient dans l'attachement au partenaire sexuel mais aussi dans les liens entre parents et petits, voire généralement dans l'empathie entre membres d'un même groupe social.

Testostérone et lulibérine entrent dans la mise en jeu du désir sexuel et au moment du rapport lui-même, poussant à rechercher toujours plus de contact et de caresses. L'explosion d'endorphines au moment de l'orgasme modifie l'état de conscience ordinaire, suscite euphorie et extase. Elle incite à la reproduction de l'expérience, mais n'est pas en soi un facteur de dépendance.

L'expérience de la sexualité est cependant aussi, chez les espèces supérieures que leur génétique ne prépare pas entièrement au choc, un vécu analogue à une surprise : agréable au final, mais inquiétante au départ. La première expérience de trouble sexuel constitue une rupture de l'équilibre homéostatique, à cette particularité près que l'objet cause du traumatisme se présente simultanément comme le sédatif de l'angoisse qu'il provoque : "elle est ma maladie et mon docteur", dit la chanson. Au moment où les sens s'affolent l'organisme produit de l'ocytocine, "l'hormone de l'attachement", qui incite le sujet à se lier à ce qui, à la fois, a provoqué son trouble et l'en a soulagé. L'expérience apprivoisée devient, comme dans un jeu où l'on se fait peur, la source d'une appétence pour la répétition d'un circuit d'excitation/soulagement de la tension. La sécrétion de dopamine entretient ensuite le circuit de la motivation qui nous pousse à agir, à relever des défis. Rassuré sur l'être aimé auquel il est attaché, l'amoureux ne craint rien, les contrariétés de la vie quotidienne ne l'affectent pas.

C'est aussi la chute de la dopamine, provoquée par l'absence ou l'abandon de l'être aimé, qui accompagne le nœud dans l'estomac ou la chute dans une dépression plus ou moins sévère en fonction de la structure psychique de l'amoureux et de sa capacité à gérer le manque.

Il faut penser l'état amoureux comme une dépendance. La biochimie de l'état amoureux peut être amorcée par la relation sexuelle, mais ce sont les circuits de l'attachement et de la motivation qui en constituent le noyau hormonal : c'est une dépendance qui n'a pas besoin du sexe physique pour se mettre en place. L'état amoureux, comme l'expérience mystique ou la pratique intensive d'un jeu vidéo, est une drogue dont les effets sont concrètement physiques, mais dont les ingrédients sont imaginaires.

À l'aube de la modernité, l'amour-passion invente donc un dérivatif de la sexualité physique qui permet d'obtenir cette *delectatio morosa*, un bénéfice dopaminergique obtenu sans transiter par les circuits du désir physique et du passage à l'acte, sans toucher l'autre, en se contentant de l'imaginer, et avec une intensité d'effets

d'autant plus grande que cet autre qui n'est pas vraiment autre se prête obligeamment à fusionner avec soi. Cette sexualité virtuelle, s'autorisant toutes les transgressions dans un espace de fiction qui suspend le monde réel soumis aux contraintes des interdits sociaux, est au-delà du bien et du mal, mais également au-delà du sexe biologique. Il s'affranchit des jeux de rôles complémentaires imposés par la biologie, car l'état amoureux est éprouvé de façon identique par l'homme et la femme, il peut l'être par un sujet pour un sujet de même sexe, et pour un autre qui peut être aussi bien un humain réel qu'un être imaginaire ou non humain.

Aux deux extrémités de l'arc temporel qui relie le roman courtois et les échanges épistolaires des participants aux sites de rencontre en ligne, nous observons des humains se prendre d'attachement pour des artefacts : le lecteur de Tristan et Yseult est plongé dans l'expérience mystique des personnages, expérience à laquelle il se découvre participer par les effets magiques de la narration, tandis que de nos jours, ce sont les internautes qui se racontent des histoires sur eux-mêmes les uns aux autres, alimentant l'espace d'une narration partagée. Le récit de la langueur d'amour éprouvée par les deux personnages du *Navire Night* de Marguerite Yourcenar se téléphonant leur jouissance l'un de l'autre illustre la consistance rien moins que réelle, physique, de cette sexualité virtuelle.

Comme on le rappellera avec Denis de Rougemont, les amoureux ne sont pas amoureux l'un de l'autre, ils sont amoureux de l'amour. C'est l'état amoureux qui est recherché, de même que dans n'importe quelle dépendance c'est le résultat qui compte. L'autre n'est en l'affaire qu'en position de moyen pour y parvenir : un produit sur lequel se referme l'appétence consommatoire. Les ingrédients de ce stupéfiant imaginaire sont identitaires, ainsi que le montre bien René Girard. Le sexe peut en être une clé d'entrée en raison du bouleversement physique qu'il provoque, déstabilisant la cohésion interne de l'être, appelant aux solutions d'apaisement, mais surtout à l'attachement à ces solutions pour en assurer la réitération régulière. Au-delà du sexe, c'est cet attachement qui est recherché comme une réponse à l'incertitude de soi. La force de l'état amoureux réside dans la clôture imaginaire du soi sur une figure-miroir de l'autre : être rassuré sur soi par l'acceptation et la reconnaissance de l'autre, se sentir plein de soi en s'imaginant être réciproquement ce qui manque à l'autre. C'est de cette position de toute-puissance, verrouillée sur un désir devenu besoin, que jouit l'être amoureux.

Vers l'implosion du modèle romantique

René Girard rejoint Denis de Rougemont sur l'idée d'une montée en puissance de l'amour-passion, au long de l'histoire de la modernité, qui porte cette figure vers l'exaspération de ses caractéristiques. L'amour-passion contient dans ses propres contradictions et apories les germes de son éclatement. Celui-ci se dessine dans la révolution des médiums qui accompagnent les transformations des figures amoureuses.

L'amour-passion naît avec la diffusion du livre, et plus précisément avec la collusion d'un genre, le roman courtois, et d'un rapport particulier, intime, qui se met en place au XII^e siècle entre le lecteur et le livre : un auteur raconte une histoire à un lecteur, lequel est emporté par la fiction dans une expérience imaginaire qui exalte le rapport du sujet amoureux à son âme-sœur.

Il y a lieu de s'interroger sur la collusion entre cette figure de l'amour total pour un seul et un médium qui établit, dans le processus de la lecture silencieuse et solitaire, un rapport tout aussi duel et exclusif, entre un narrateur qui parle et un lecteur qui reçoit sans pouvoir répondre. Cette verticalité du médium n'est pas remise en cause par l'invention de nouvelles déclinaisons destinées à un public plus large (le livre imprimé, la gazette, le journal...), non plus que par l'invention de nouveaux médiums (radio, cinéma, télévision) qui admettent le même régime de l'unicité de celui qui parle/écrit/montre et de la dissymétrie des interlocuteurs. L'auteur de roman d'amour est un fournisseur de drogue.

La seconde moitié du XX^e siècle inaugure pourtant une ère où cette figure de l'amour pour un seul autre est contredite par sa propre quête : rechercher l'âme-sœur non plus dans l'imaginaire mais dans la réalité implique très souvent d'avoir à rompre une liaison préexistante. La quête de l'âme-sœur passe ainsi par des histoires successives avec plusieurs partenaires, par une remise en cause du mariage indissoluble, l'extension des unions libres, les divorces et séparation amiables permettant une gestion apaisée des familles recomposées, gestion qui fait une place de mieux en mieux acceptées aux "ex" au sein des couples qui les remplacent. La figure idéale de l'autre qui serait le seul autre qui fonderait notre propre existence est télescopée par la multitude des candidat(e)s que nous découvrons pouvoir élire à cette place. Cette évolution vers le pluriel, que Mai 1968 a d'une certaine façon consacrée, se trouve, une génération plus tard, confrontée à l'explosion des technologies de réseau, dont le paradigme percute résolument le régime

de l'unique (de l'absolu, de l'exclusif, de l'indissoluble) qui préside aux relations amoureuses telles que nous les connaissons depuis la fin du Moyen-Âge.

Pascal Lardellier (2004) a étudié le phénomène, à l'époque en pleine extension, des sites de rencontre en ligne. Sa lecture est intéressante car Lardellier ne conteste pas le discours dont ces sites sont porteurs, celui de la recherche de l'âme sœur, alors même qu'il en repère précisément le fonctionnement qui contredit ce modèle.

Lardellier situe son approche dans le contexte plus large de l'extension du célibat. Les personnes vivant seul sont désormais majoritaires en France. Dans la population âgée de 15 ans et plus, les célibataires étaient près de 39% en 2012, au moment de la rédaction du présent ouvrage dans sa première version. Ils sont en 2018 plus de 41%. Il convient d'y ajouter 7,5% de veufs et près de 9% de divorcés. Les couples mariés ne représentaient plus que 46% de la population en âge de s'accoupler, ils sont 42,5% aujourd'hui, et leur nombre continue à baisser tendancielle². Le célibat dissimule, certes, nombre d'unions libres, certaines stabilisées, avec ou sans enfants. Mais il est clair qu'une proportion importante de Français vivent, ont vécu ou vivront seuls à un moment de leur vie et pour une ou plusieurs périodes plus ou moins longues. Alors qu'à l'ère de la communication, d'Internet et du téléphone portable, les possibilités de rencontres sont objectivement favorisées par les voyages et les multiples contacts sociaux et professionnels, jamais les personnes seules n'ont été aussi nombreuses.

Sur ce qui se présente alors comme un marché, les dispositifs de rencontre se sont multipliés : agences matrimoniales et de rencontre, speed dating, salles de sport, clubs de danse, et surtout sites de rencontre sur Internet. Ces derniers s'imposent aujourd'hui comme le moyen prédominant de faire des rencontres. Un sondage IFOP publié pour *Femmes actuelles* le 13 février 2012 établissait qu'un quart des Français en âge de s'accoupler était ou avait déjà été inscrit sur un site de rencontre. Ce ratio passe à 40% chez nos voisins allemands, espagnols et italiens. L'ouvrage de Pascal Lardellier se penche sur ce phénomène pour en explorer les causes, celles du succès de ce mode de rencontre, mais aussi, en amont, celles de l'extension du célibat qui le sous-tend. Il étudie également les formes que prend la rencontre telle qu'elle est médiatisée par ce

² Source : INSEE. En ligne : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2381496>

dispositif, qui, dans les faits, contribue à une rédefinition des formes amoureuses.

La démographie du célibat s'explique par un ensemble vaste de raisons où s'exprime essentiellement l'individualisme de l'époque, dont l'implication professionnelle est un des moteurs : on veut vivre sa jeunesse, se réaliser professionnellement et personnellement d'abord, échapper aux contraintes de la cohabitation, tous motifs qui conduisent à retarder l'installation en couple. La "crise du couple" est ainsi l'une des premières causes du célibat. Le célibataire n'est plus, aussi systématiquement qu'autrefois, un marginal vivant mal sa solitude. Pour beaucoup, cette situation est, certes, vécue par défaut, dans l'attente de trouver quelqu'un, mais pour d'autres, il s'agit d'un choix assumé : 30% des célibataires français (toujours selon Lardellier, en 2004 par conséquent) se déclarent heureux ainsi. Le recours aux sites de rencontre transite donc par une expérience de la fragilité du couple qui interroge déjà les raisons pour lesquelles on s'inscrit. On ne saurait, à cet égard, se fier au discours romantique affiché, aussi bien par le site que par les annonces des inscrits eux-mêmes.

Le principe du site lui-même n'est pas neutre : il oblige à une reconfiguration en profondeur de la rencontre. Même quelqu'un qui s'inscrit sur un site de rencontre dans la perspective de rechercher l'âme sœur ne peut pas échapper au fonctionnement qu'impose un dispositif de prise de contact avec plusieurs personnes en simultané, lesquelles situent elles aussi le nouvel inscrit en concurrence avec des centaines ou des milliers d'autres. Dans les annonces, les valeurs romantiques sont omniprésentes : les annonceurs sont en quête d'un seul autre avec qui engager une relation durable et exclusive, la fidélité est demandée avec une récurrence insistante, les "pas sérieux s'abstenir" sont redondants au bas des fiches féminines. Lardellier pense donc que le romantisme a encore de belles heures devant lui. Il souligne pourtant le paradoxe : les sites permettent à chacun(e) de rencontrer des centaines de personnes, potentiellement, dans le secret de son jardin électronique. *"De l'aveu des enquêt(e)s, des relations suivies sont en règle générale menées avec trois à sept correspondants en moyenne. Et c'est être pragmatique en vérité que d'avoir ainsi "plusieurs fers au feu", ou de ne "pas mettre tous ses œufs dans le même panier..." (dixit). Les raisons de cette multiplication des contacts, et de relations parallèles sont complexes : angoisse de ne pas trouver quelqu'un, frénésie des jeux de séduction "en ligne", voire "puzzle" relationnel et nu-*

mérique, qui fait que l'un(e) est drôle, l'autre coquin(e), le (ou la) troisième spirituel(le), et les suivant(e)s "glamour", "exotiques", etc. Finalement, on pense avoir besoin de tous et de toutes, en se disant surtout que, les concurrents étant dans doute nombreux, les chances sont ainsi plus grandes de voir un lauréat couronné" (Lardellier 2004, p. 143-44). Le corollaire de cette "logique libérale" qui contamine les relations amoureuses, est que *"les relations peuvent commencer, vivre puis s'arrêter sans justifications ni explications aucune puisque, après tout, on ne se connaît pas, et donc, "on ne se doit rien" (id., p. 145).*

"L'infidélité assistée par ordinateur" est donc une tendance émergente qui percute le modèle romantique affiché par ailleurs. Lardellier ne sait pas trop comment se débrouiller avec le phénomène : pensant que le romantisme se maintient, il tend à considérer cette banalisation de l'infidélité comme marginale. D'un autre côté, il estime que le vecteur technique n'y est pas pour grand chose, et que l'outil est transparent à ses usages : Internet ne serait que le moyen permettant à une prédisposition à la frivolité de s'actualiser. Mais c'est alors admettre qu'une telle prédisposition existe et se diffuse, et que si elle est le facteur essentiel, le fait qu'elle se donne libre cours signifie bien que le romantisme est en crise.

Les communications en réseau établissent un paradigme qui rompt avec le régime de l'unique qui est à la fois celui de l'amour d'un seul pour un seul et celui du narrateur des médias de masse s'imposant unilatéralement à son lecteur/auditeur/spectateur. Les internautes s'écrivent les uns aux autres sous le regard des uns et des autres, les relations deux à deux sont constamment troublées par des tiers qui les empêchent de se refermer sur une existence exclusive. Le médium qui permet la rencontre est par ailleurs le même médium par lequel les rencontres se préparent et se racontent. Les internautes continuent certes à lire des livres et à regarder des films qui racontent les amours de personnages fictifs qui leur fournissent les scripts de leurs propres histoires. Mais ils ne sont plus de simples lecteurs : ils racontent aussi leurs propres histoires à un public, diffusent leurs photos et leurs films sur les réseaux, contribuant à la production des scripts de leurs amours dans un espace de narration partagée, où ils sont à la fois auteurs et lecteurs, producteurs et spectateurs, et à égalité avec leurs pairs.

Un même médium établit ainsi un régime pluriel et réciproque entre narrateurs et lecteurs/auditeurs/spectateurs, en phase avec une pluralisation des interlocuteurs potentiels de la relation

amoureuse, auxquels le sujet présente autant de versions désirantes, et si possible désirables, de lui-même. Ainsi que nous le décrivons dans les précédents volumes consacrés à la “Société Terminale” (Schmoll 2011, 2012), c’est la société toute entière, devenue mondiale, qui s’organise sur un mode réticulaire. Les technologies de réseau accompagnent une démultiplication des appartenances de chacun à de multiples cercles. L’individu contemporain n’a pas d’obédience unique : il choisit ses amis, ses partenaires, fuit les cliques et les sectes, se défie des relations personnelles exclusives dans lesquelles il craint de s’aliéner. Les terminaux des ordinateurs, des téléphones mobiles, des tablettes maintiennent à la fois le contact et la distance à autrui. L’homme terminal cultive la prudence, l’ubiquité, l’insaisissabilité, une acceptation de sa propre diversité intérieure, une position en surplomb de ses propres sentiments. La réflexivité lui impose de trouver des mots pour décrire des états de soi dans son rapport à l’autre qui sont très divers : il éprouve pour l’autre du désir (physique, mais pas seulement), de l’amitié, de la passion, des élans amoureux (ou bien est-ce de la tendresse ?)... Certains sentiments manquent même de mots, et la rupture d’avec l’autre provient parfois moins de la divergence des sentiments que de l’impossibilité de décrire, spécifier l’originalité d’un vécu dans des catégories déjà connues et partagées. Sommes-nous amis, amants, amoureux, en couple, compagnons ? Parfois, faire durer la relation repose sur une gestion judicieuse du non-dit, sur la mise en suspens de cette question du repérage, d’un métadiscours sur la relation en cours, au profit d’une simple acceptation du vécu présent, car l’expérience, soutenue par les récits des aventures amoureuses des autres et les livres que beaucoup ont lus, enseigne qu’engager le vécu dans une discussion sur le vécu n’est pas sans danger. Combien de fois la formule “Chéri(e), notre couple a un problème” a-t-elle inauguré, par l’introduction de cette entité tierce, “notre couple”, un méta-dialogue sans issue logique possible³ ?

Marcel Proust, déjà en son temps, avait entrevu les effets dans le sujet, sur sa mémoire en particulier, de la démultiplication des identités dans la surmodernité. La succession des modèles (des médiateurs au sens de Girard) qui nous désignent les objets de nos désirs, nous constituent en autant de “moi”, précipitant la décom-

³ La “scène”, dans son sens ménager, figure classique du discours amoureux, engage le couple dans ce procès par lequel “le langage commence sa longue carrière de chose agitée et inutile” (Barthes 1977, p. 243).

position de la personnalité. Marcel Proust appelle “moi” les mondes projetés par les médiations successives. Les “moi” sont parfaitement isolés les uns des autres, incapables de se souvenir des “moi” passés ou de pressentir les “moi” futurs. À partir de Proust, notre société démocratique et égalitaire écrase la distance sociale qui existait autrefois entre le sujet et ses modèles : tout le monde peut devenir le modèle de n’importe qui, tout individu peut fonctionner comme médiateur des désirs de son voisin sans même avoir connaissance du rôle qu’il est en train de jouer. Anticipant sur l’approche d’un Jean-Claude Kaufmann (2008), Proust nous propose une vision de la construction subjective contemporaine en tant qu’elle s’organise autour des “moi” multiples que constituent les vies passées et futures du sujet : thème très proche de la pensée indienne, et qui a contrario rompt résolument avec la vision moderne qui, de Descartes à Freud, pense le psychisme autour d’un seul moi.

Or, le romantisme, héritier de l’individualisme moderne, n’est précisément pensable que dans un projet d’unicité retrouvée du moi sous le regard d’un seul autre. L’éclatement des identités que le sujet offre aux autres interagissant en réseau suscite une quête affolée de l’âme sœur que sa propre versatilité (les partenaires se succédant à cette place) condamne logiquement à l’échec, lequel échec incite à un dépassement.

Références

- Baladier Ch. (2010), *Aventure et discours dans l’amour courtois*, Paris, Hermann.
- Barthes R. (1977), *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Barthes R. (2007), *Le discours amoureux. Séminaire à l’école pratique des hautes études 1974-1976*, Présentation et édition de C. Coste, Paris, Seuil.
- Bozon M. (2002), *Sociologie de la sexualité*, Paris, Nathan, 2002
- Castel R. (1973), *Le psychanalisme. L’ordre psychanalytique et le pouvoir*, Paris, Maspero.
- Cavallo G. & Chartier R. (eds) (1997), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil.
- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Duby G. (1981), *Le chevalier, la femme et le prêtre : le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette.
- Elias N. (1939), *Über den Prozess der Zivilisation*. Trad.fr. du tome 1 (1973), *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy.
- Foucault M. (1976-1984), *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir* (1976) 2. *L’usage des plaisirs* (1984) 3. *Le souci de soi* (1984), Paris, Gallimard.
- Freud S. (1910-1918 [2010]), *Psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Payot.

- Freud S. (1921), Psychologie collective et analyse du moi, in Freud S., *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot
- Gagnon J. & Simon W. (1973), *Sexual conduct. The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine.
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Goguel d'Allondans Th. (2005), *Les sexualités initiatiques. La révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, Paris, Belin.
- Jeudy-Ballini M. (2010), L'altérité de l'altérité ou la question des sentiments en anthropologie, *Journal de la Société des océanistes*, 130-131, p.129-138.
- Kaufmann J.-C. (2008), *Quand Je est un autre*, Paris, Armand Colin.
- Lardellier P. (2004), *Le cœur net. Célibat et amours sur le Web*, Paris, Belin.
- Le Breton D. (2004), *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Payot.
- Marion J.-L. (2003), *Le phénomène érotique*, Paris, Grasset.
- Muchembled R. (2005), *L'orgasme et l'Occident: Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil.
- Poudat F.-X. (2005), *La Dépendance amoureuse*, Paris, Odile Jacob.
- Reynaud M. (2005), *L'amour est une drogue douce... en général*, Paris, Robert Laffont.
- Reddy W. (2012), *The Making of Romantic Love. Longing and Sexuality in Europe, South Asia and Japan, 900-1200 CE*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Rougemont (de) D. (1972), *L'amour et l'occident*, Paris, 10/18.
- Schmoll P. (2011), *La Société Terminale 1. Communautés virtuelles*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, Éditions de l'III.
- Schmoll P. (2012), *La Société Terminale 2. Dispositifs spec[tac]ulaires*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, Éditions de l'III.

L'amour par les artefacts

S ke tu m'M ?

Technologies like SMS always have a greater impact than people think they will, but also always take longer than people think to have an impact.

Andrew Bud⁴

Dès lors que l'on s'intéresse aux techniques de communication en ce qu'elles médiatisent la relation, le raisonnement médiologique présente une pertinence manifeste, que nous proposons d'illustrer ici à travers l'exemple du SMS.

La médiologie, terme introduit par Régis Debray (1991), met l'accent sur le fait que la forme des moyens de communication conditionne leur contenu. Elle vise à décrire des faits qui ne posent pas spontanément question, parce que le médium se présente comme transparent à la réception : un plan de cinéma, par exemple, se reçoit comme la vie elle-même directement vécue, alors qu'il a fallu des heures de travail pour l'élaborer et le produire. La méthode consiste donc à mettre à distance la familiarité qui rend le médium transparent.

L'approche médiologique est particulièrement indiquée pour la saisie des usages et des effets de technologies nouvelles. Une première manière d'approcher toute nouvelle technologie est en effet de considérer les modifications logiques que sa nouveauté en tant que dispositif technique introduit dans les formes et les contenus de la communication. La description des caractéristiques objec-

⁴ Directeur général de la société de transmission SMS mBlox. Proposition citée par BBC News, 3 décembre 2002. En ligne : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/2538083.stm (page consultée en avril 2020).

tives du médium, ce qu'il permet et empêche à la fois dans la communication, par rapport à un autre médium ou par rapport à une situation antérieure où il était absent, permet de prédire les formes possibles que peut prendre la relation entre ses utilisateurs. Inversement, la description de la culture du collectif qui utilise l'outil permet de prédire, parmi les formes et contenus possibles de relation, ceux qui ont plus de chances d'être facilités ou non par l'usage de cet outil, et en fait si l'outil lui-même sera utilisé, délaissé, ou éventuellement détourné et affecté à un autre usage.

L'approche est surtout intéressante si nous nous focalisons sur le temps de la *rencontre*, c'est-à-dire sur les tous premiers moments de la relation, et a fortiori, le cas échéant, sur la première relation, ce que Thierry Goguel d'Allondans (2005) décrit comme la "première fois". On peut en effet faire l'hypothèse qu'en raison de la nouveauté de l'expérience, le temps de la rencontre est davantage tributaire de son contexte, et donc des canaux qui sont utilisés à ce moment-là pour la communication, alors que par la suite, si la relation perdure, elle tend, d'une part, à multiplier les moyens de communication, dont les effets s'enchevêtrent pour les rendre transparents à la relation elle-même, et d'autre part, à privilégier une communication plus directe, moins technique (même si celle-ci n'est pas moins médiatisée, notamment par le langage), et enfin, à acquérir une consistance propre, une histoire, qui l'affranchit en grande partie des canaux différents qu'elle utilise à tel ou tel moment. Entre deux personnes qui se connaissent, le fait d'utiliser alternativement le téléphone, le SMS, le *chat* ou la messagerie électronique est relativement indifférent, alors que s'il s'agit de contacter pour la première fois une personne que l'on ne connaît pas, le choix du médium fait souvent l'objet d'un temps de réflexion : est-ce que ça "passera" mieux verbalement ou par écrit, en vis-à-vis ou au téléphone, etc. ? C'est bien ce que nous révèle, d'emblée, l'expérience des sites de rencontre sur Internet, en faisant vivre aux intéressés comme des paliers critiques, d'abord le premier échange sur le site, puis le temps du premier mail sur la messagerie personnelle, le temps de la première photo, le temps du premier contact au téléphone, et le temps du premier rendez-vous (pour lequel le cadre n'est pas indifférent non plus). On serait tenté de dire qu'à l'heure des nouvelles technologies, coucher pour la première fois ensemble finit par ne plus être une étape cruciale, parce qu'une fois tous les paliers précédents franchis, la conclusion en est logiquement attendue. Elle peut d'ailleurs être vécue parfois moins comme le début

d'une histoire que comme la fin soulageante d'un parcours d'obstacles.

L'exemple du SMS se prête particulièrement bien à l'exposé d'une telle approche. C'est un dispositif technique dont les propriétés, nouvelles par rapport à l'état de la technologie des téléphones mobiles au moment de son apparition, présentent des caractéristiques médiologiques bien définies. Le SMS, breveté en 1992, mettra près de dix ans à percer sur le marché. Il s'agit d'une fonctionnalité du téléphone mobile qui est aujourd'hui répandue, mais qui aurait pu être un flop commercial s'il n'avait pas fini par trouver, après plusieurs années, un public inattendu pour un usage également inattendu au départ. Son succès n'a été possible que parce que les contraintes objectives de son utilisation, qui étaient autant de freins au développement de son usage, ont aussi permis son détournement à des fins autres que celles qui étaient prévues par ses concepteurs.

Une fonctionnalité a priori objectivement limitée

SMS est l'acronyme de *Short Message Service*, c'est une application de téléphonie mobile qui permet d'envoyer et de recevoir des messages écrits courts, d'un maximum de 160 caractères. On peut les envoyer à partir d'un téléphone mobile, mais aussi d'un serveur de messagerie Internet, en passant par une application usuelle telle que *Facebook* ou le client de messagerie disponible sur son ordinateur. En français, plusieurs marques sont des synonymes : Textos (SFR), Minimessage (Orange), Télémessage (Bouygtele). Bien que l'opérateur français SFR ait déposé comme marque le terme Textos, son usage s'est généralisé en France et serait même le plus couramment utilisé au Québec pour désigner les SMS.

Le concept du SMS est issu originellement d'une coopération franco-allemande au sein du groupe de travail sur la norme GSM, et a été développé dès 1984 par Friedhelm Hillebrand, de la Deutsche Bundespost, et Bernard Ghillebaert, des PTT françaises (Hillebrand & al. 2010). L'innovation résidait dans la taille réduite des messages. L'idée était d'utiliser le système GSM optimisé pour la téléphonie, pour transporter des messages sur les canaux de contrôle du trafic téléphonique pendant les périodes inutilisées. La contrepartie était d'avoir à limiter la longueur des messages pour qu'ils entrent dans les formats de circulation de signaux existants.

Le 3 décembre 1992, un ingénieur du nom de Neil Papworth envoie le premier SMS, "MERRY CHRISTMAS", à ses collègues

de la société de téléphonie britannique Vodaphone. Il faudra cependant sept ans avant que l'usage du SMS explose d'un seul coup en Grande-Bretagne. Andrew Bud, le directeur de la société de transmission SMS mBlox, pense qu'il y a deux raisons à cette latence. D'une part, jusqu'en 1999, les réseaux de téléphonie mobile ne permettent pas d'envoyer un SMS à un correspondant abonné d'une société de téléphonie autre que la sienne : il faut donc attendre l'interconnexion des réseaux pour rendre le SMS utile. D'autre part, le SMS ne devient d'un usage répandu qu'à partir du moment où il trouve son vrai marché, les jeunes, ce qui a lieu à la fin des années 1990, quand les téléphones à forfait arrivent sur le marché, se révélant bien plus attractifs pour les adolescents que les contrats basés sur une tarification compliquée.

Aujourd'hui, le SMS est d'un usage courant. Entre 2011 et 2014, plus de 6 000 milliards de SMS par an étaient envoyés dans le monde, soit 300 000 par seconde. Depuis, le chiffre des envois de SMS tend à baisser, en raison de l'apparition de nouvelles applications telles que WhatsApp, qui le concurrencent. Le nombre de SMS envoyés dans le monde a chuté de moitié en 2016, s'établissant depuis autour de 3 000 milliards⁵. Mais la fonctionnalité continue à trouver des applications dans de nombreux domaines comme les votes par correspondance, les jeux sur téléphone mobile, etc.

Avec l'évolution des technologies et l'apparition de nouvelles applications, la forme multimédia du SMS, le MMS (*Multimedia Messaging Service*) s'est développée, qui permet de transmettre des données numérisées : photos, vidéos, fichiers audio, etc. Le principe technique de départ qui était d'utiliser des canaux formatés pour les messages courts est évidemment abandonné dans ce cas, mais ces nouvelles fonctionnalités confirment d'une certaine façon le rôle initiateur qu'a joué le SMS dans les usages sociaux.

Ce succès social n'était pas acquis d'avance. Le SMS est un concept technologique intéressant en soi, puisqu'il permet d'utiliser des capacités du réseau jusque là inutilisées. Mais du point de vue de l'usager grand public, au départ, et jusqu'au tournant des années 2000, époque où le SMS commence à se répandre, il est une fonctionnalité de son téléphone mobile objectivement limitée :

⁵ Source : Autorité de régulation des communications électroniques et des postes. <https://www.arcep.fr/> (consulté en juin 2020)

1. Brièveté des messages

Le SMS permet d'envoyer des messages textuels, mais qui sont très courts. Aujourd'hui, le système autorise des messages de plusieurs milliers de caractères, qui sont en fait découpés en sous-messages de 160 caractères (et ce sont généralement ces sous-messages qui sont facturés). Mais initialement, un seul message de 160 caractères était possible. Si l'on voulait écrire davantage, il fallait annoncer qu'une suite suivrait, et reprendre la rédaction et l'envoi d'un message. En tant que vecteur de transmission de messages textuels, le système est donc à l'époque moins performant et moins rapide qu'un message électronique classique.

2. Concurrence de la messagerie vocale

Par rapport à la messagerie électronique depuis un poste de travail fixe, l'avantage du SMS est certes au départ le nomadisme de la fonctionnalité, puisque le message peut être envoyé depuis un téléphone mobile. Mais si l'on considère les choses sous cet aspect, le système de messagerie textuelle fait double emploi avec la possibilité d'envoyer à partir du même appareil, plus facilement et plus rapidement, un message vocal qui peut être plus long, et donc contenir davantage d'information.

3. Ergonomie problématique de la saisie

Avant l'arrivée des écrans tactiles sur les smartphones, les textes étaient ergonomiquement plus difficiles à dactylographier sur un téléphone mobile que sur un clavier d'ordinateur. Le clavier physique du mobile est plus petit, il requiert l'usage d'un stylet quand les touches sont d'une taille si réduite que le doigt risque d'en enfoncer plusieurs à la fois. Et le nombre de touches est classiquement d'une douzaine, dont huit seulement sont affectées aux lettres de l'alphabet, soit trois par touche : l'impression à l'écran d'une lettre, qui demande une frappe simple sur un clavier classique, requiert une combinaison de deux ou plusieurs frappes sur un clavier téléphonique. Deux modes de saisie sont alors disponibles sur les téléphones mobiles classiques : le mode ABC et le mode T9. Dans le mode ABC, on utilise le clavier de manière classique, en répétant la pression sur la touche pour sélectionner la lettre voulue. Par exemple, la touche qui correspond aux trois lettres A, B et C, est pressée une fois pour obtenir le A, deux fois pour obtenir le B, trois fois pour obtenir le C. Le mode T9 (pour *Text on 9 keys*) est une fonctionnalité intelligente basée sur la prédiction,

par rapprochement avec un dictionnaire inclus dans le système, du mot annoncé par une frappe simple. Pour écrire un mot de cinq lettres, par exemple, on appuie sur les cinq touches correspondantes. Chaque touche correspond à plusieurs lettres, et les cinq pressions correspondent à un grand nombre de combinaisons possibles de lettres, mais dont seules quelques unes sont des mots du dictionnaire, qui sont affichés par ordre de probabilité d'usage. Une seule frappe supplémentaire permet de choisir le mot voulu. Pour afficher un mot inventé, il faut cependant revenir au mode de saisie ABC.

Toutes ces contraintes pèsent moins de nos jours, depuis l'arrivée de nouveaux matériels qui ont tendu à une convergence fonctionnelle entre l'ordinateur connecté en réseau et la téléphonie mobile. Des messages écrits plus longs peuvent être saisis sur un clavier alphabétique classique affiché à l'écran tactile d'un smartphone. Mais on doit retenir de ce qui précède qu'un SMS, au moment de l'arrivée de la fonctionnalité sur le marché, requérait un mode de saisie contre-intuitif⁶. Les contraintes en question sont donc très présentes à l'époque, et la non-intuitivité de la fonctionnalité, à laquelle ne se sont pas encore adaptés les doigts depuis devenus agiles de toute une génération de *digital natives*, empêche que l'on puisse expliquer par un avantage objectif le succès commercial de ce médium. C'est au traitement de cette énigme qu'il est intéressant d'appliquer une approche médiologique : qu'est-ce que le SMS apportait de plus, soit par rapport aux fonctionnalités nomades du téléphone mobile existant à l'époque, soit par rapport à d'autres médiums de communication textuelle comme la messagerie internet ?

⁶ Précisons que l'intuitivité de la frappe est relative de toute façon : dactylographier sur un clavier d'ordinateur, comme autrefois sur un clavier de machine à écrire, n'a rien d'objectivement spontané : les secrétaires mettaient des mois à apprendre avant que les gestes deviennent "naturels". Toute technologie demande une familiarisation qui la rend progressivement transparente à son usage, et les agiles dactylographes du téléphone mobile d'aujourd'hui ne feraient peut-être pas leurs nos remarques sur la difficulté comparée de la pratique de la frappe SMS et de la frappe sur clavier d'ordinateur. L'approche médiologique doit toujours être entendue comme inter-médiale, dans le sens d'une comparaison des caractéristiques objectives entre médiums concurrents, mais aussi d'une comparaison entre usages des médiums préexistants (lesquels, devenus familiers, sont ressentis comme spontanés) et usages induits par l'introduction du nouveau médium (usages forcément contre-intuitifs au début). La frappe SMS n'est pas plus difficile en soi que la frappe sur ordinateur : elle est difficile pour quelqu'un qui a pris l'habitude de la dactylographie classique.

De fait, si l'on reprend d'un point de vue positif chacune des caractéristiques apparemment négatives du SMS énoncées ci-dessus, on se rend compte qu'elles ouvrent des possibilités qui n'étaient pas prévues par ses concepteurs et qu'un public particulier, celui des 15-25 ans, a finalement su saisir.

L'approche médiologique du SMS

Le SMS est donc une fonctionnalité qui associe certains avantages du téléphone mobile (son nomadisme, l'ubiquité qu'il confère) et du message électronique (communication écrite et non orale). Les caractéristiques qu'elle emprunte à l'un de ces deux supports lui permettent d'inaugurer de nouveaux usages de l'autre. Elles déterminent ainsi des formes de communication originales, qui ont par ailleurs été rendues d'autant plus visibles que les usages du SMS se sont diffusés très rapidement. Les premiers usagers du SMS que nous interrogeons dans les années 2000 étaient tout à fait conscients des possibilités que leur ouvrait cette fonctionnalité, certes pour déposer banalement des messages en attente, mais également dans un domaine original : celui des approches de séduction.

La médiologie étudie les formes de la transmission, et plus exactement la manière dont les vecteurs de la transmission (outils et dispositifs de communication) configurent les contenus de celle-ci, et inversement la manière dont les contenus déjà existants, la culture du collectif des utilisateurs, suscite, assimile et modifie l'innovation technique. La description des caractéristiques de l'outil, ce qu'il permet et ce qu'il empêche dans la communication, permet de prédire la configuration de celle-ci, les formes possibles que peut prendre la relation. La description de la culture du collectif qui utilise l'outil permet de prédire les usages qui en seront préférentiellement retenus. Le SMS, parce que ses fonctionnalités sont à la fois limitées (taille du message, ergonomie de la saisie) et font double emploi avec la possibilité d'envoyer, soit un mail depuis son ordinateur, soit un message vocal depuis le même téléphone, et ce plus aisément, plus rapidement et en délivrant une quantité plus importante d'information, aurait pu faire un flop, rester cantonné dans des usages utilitaires très restreints, ainsi que l'indique le temps qu'il a pris à trouver son marché. Au lieu de quoi, la divergence fonctionnelle d'avec le médium vocal, le rapprochement avec les fonctionnalités qui seraient celles d'une messagerie électronique nomade, et même les limites imposées à la longueur du message, ont été des facteurs qui ont permis une appropriation ori-

ginale de ses usages, mais inattendue et par un segment également inattendu du marché.

Plus ses caractéristiques identifient un médium comme original par rapport aux médiums existants, plus les transformations induites dans la transmission sont repérables. Les transformations dans les mentalités et les comportements à la fois incitent, et sont induites par, les innovations dans les outils et les dispositifs. Innovations techniques et transformations culturelles sont d'autant plus visibles et saisissables que les unes et les autres sont rapides, s'imposent aux usagers qui ne peuvent pas ignorer les changements dont ils font l'expérience et ont une réflexivité accrue sur l'usage qu'ils font des nouvelles technologies. C'est ainsi que l'explosion en quelques années de la téléphonie mobile a pu être saisie dans ses effets sociaux et culturels parce que ceux-ci ont été sensibles (Jauréguiberry 2003). Il en va de même pour le SMS, dont les effets psycho-socio-culturels s'étaient en partie sur ceux du téléphone mobile, dont il est en première approche une fonctionnalité, mais qui présente en fait des caractéristiques médiologiques originales.

En résumé, le SMS combine des caractéristiques de la téléphonie mobile et de la messagerie électronique. Par certains aspects, il bénéficie des propriétés fonctionnelles de l'un et de l'autre. Par d'autres il s'en distingue du fait même de cette combinaison. Enfin, il présente ses propres caractéristiques, liées notamment à la taille réduite des messages. L'approche est de ce fait inter-médiale, c'est-à-dire que les propriétés fonctionnelles du médium n'existent pas en tant que telles, elles sont saisissables parce qu'elles introduisent des innovations par rapport aux médiums qui existaient jusque là. L'approche médiologique est, en d'autres termes, comparative : nous devons examiner tour à tour ce que le SMS reprend des caractéristiques du téléphone mobile et en quoi il s'en écarte, puis ce qu'il reprend des caractéristiques de la messagerie électronique et en quoi il s'en écarte.

Propriétés empruntées à la téléphonie mobile : la diffraction des identités

Le SMS est une fonctionnalité de la téléphonie mobile, dont il récupère une caractéristique médiologique majeure : l'ubiquité qu'il confère à son utilisateur. Francis Jauréguiberry (2003) souligne que *“la différence essentielle entre les portables et toutes les technologies de communication l'ayant précédé, et en particulier le téléphone fixe, réside en ce que, pour la première fois, la localisa-*

tion physique des interlocuteurs importe peu au moment d'établir une communication. Quel que soit l'endroit où ils se trouvent, il leur est désormais possible d'être, par l'écoute, la voix, et bientôt le regard, dans au moins un autre endroit à la fois". Le succès commercial du mobile s'explique par la réponse qu'il apporte ainsi au double mouvement contradictoire de l'individu contemporain. D'un côté la société est de plus en plus éclatée. La contiguïté physique n'est plus synonyme de partage identitaire, les lieux d'investissement social et de vécu affectif s'éloignent, les trajets s'allongent, les rencontres s'espacent, on ne travaille pas où l'on vit. Le temps s'accélère et devient discontinu. Le portable permet de passer d'une tribu à une autre, de densifier le temps, de rentabiliser les déplacements, d'être plus efficace d'un point de vue utilitaire. D'un autre côté, l'individu cherche à faire face à la fragmentation de son vécu, à la dispersion de ses identités, en retrouvant un principe d'unité. Le portable rétablit le lien permanent là où la distance, l'éparpillement et l'anonymat l'ont fragilisé. Les usagers du mobile, "branchés" en permanence les uns aux autres, ne sont plus seuls dans leur nomadisme. Où qu'ils soient, ils peuvent appeler leurs "proches", même physiquement lointains.

Les usages du mobile accompagnent les grandes évolutions de la société : individualisme, dispersion des activités, fragmentation des espaces, accélération du temps. Tout en apportant des réponses aux contraintes de ces tendances, ils les rendent gérables, et donc les autorisent, contribuant à leur accélération et à leur renforcement. Le cocooning téléphonique répond au déficit affectif produit par l'éloignement physique en le rendant supportable, mais ce faisant, il facilite encore davantage les phénomènes de dispersion spatiale.

Le nomadisme technologique accompagne aussi la dissociation croissante entre les rôles sociaux tenus par les branchés et leur subjectivité. Le mobile permet à ses usagers de s'arranger pour que leurs statuts n'enveloppent pas trop étroitement leur identité et que l'utilitarisme lié à leurs rôles sociaux (professionnels en particulier) n'envahisse pas leurs façons d'être en tant qu'individus. L'utilisateur du téléphone mobile expérimente toute la tension de l'homme moderne entre son unité intérieure et son éclatement entre ses rôles. Il lui permet d'être présent partout, ce qui lui permet de gérer ses multiples rôles tout en soustrayant un espace réservé, son intimité, à un repérage complet par ces autres qui menaceraient son intégrité psychique.

De ce point de vue, le mobile prolonge les caractéristiques qui sont celles du téléphone en général, en permettant une communication légère, facile à couper et se prêtant à la dissimulation. Le face-à-face offre aux interlocuteurs une mine d'informations non verbales que la communication téléphonique met au contraire en suspens : en dehors du message lui-même et des indices acoustiques de la présence de l'autre (intonation, respiration, rires ou pleurs...), les interlocuteurs n'ont pas d'information sur leur état respectif. Le mobile renforce cette suspension car on ne sait même pas où l'autre se trouve. Il fournit des occasions de dissimulation, voire de mensonges. On peut prétexter la perte de connexion, ou le fait d'être en train de conduire, pour interrompre la communication. On peut prétendre à son conjoint ou à son patron être à tel endroit alors que l'on vaque à toute autre affaire.

Le premier usage du SMS, celui qui en était attendu au départ, est celui du message en absence. Il ne se présente pas en première approche comme une fonctionnalité très différente du message vocal en absence qui existait avant lui, si ce n'est qu'il est textuel au lieu d'être vocal, et qu'il est moins cher. Francis Jauréguiberry consacre peu de développements aux messages en attente, qu'il considère essentiellement sous l'angle du filtre et de la mise à distance de l'interpellation qu'autorise l'utilisation du répondeur (Jauréguiberry 2003, p. 68-70 et 102-103). Le message envoyé quand l'autre n'est pas accessible s'étaye selon nous sur la question de la déconnexion. Celle-ci contredit le principe de la présence permanente, ubiquitaire, que les "branchés" attendent les uns des autres. Elle est au départ une source d'agacements et d'impatiences ("qu'est-ce qu'il fabrique ?", se dit-on). Mais la civilité et l'attention portée aux autres ayant été un temps exclue par la brutalité médiatique de branchés un peu trop individualistes, elles sont progressivement rétablies dans des espaces où l'on admet que les mobiles doivent être débranchés. Débrancher son téléphone en présence de quelqu'un devient même une marque de l'attention qui lui est portée : on lui réserve l'exclusivité du moment. Elle est aussi une revendication de ceux qui demandent, aussi bien sur le plan professionnel que privé, un droit à l'isolement, le droit de refuser de porter sur soi l'équivalent d'un beeper et d'être ainsi joignable nuit et jour, ubiquité négative (contrepartie de celle qui consiste à pouvoir appeler les autres n'importe quand) rapidement ingérable en termes de temps et qui menace le sujet d'éclatement sous les sollicitations multiples des autres. Le message en absence permet de surmonter

cette contradiction en poursuivant la communication même quand l'autre n'est pas là pour écouter, et en maintenant donc la continuité du lien par la désynchronisation du temps de l'émission et de celui de la réception. A contrario, le SMS et le message vocal permettent les mêmes dissimulations que la conversation téléphonique en direct, en les renforçant : possibilité de ne pas répondre à l'autre, mais aussi possibilité d'envoyer un message en s'exonérant de la réaction de l'autre.

Toutefois, le SMS se distingue du message vocal précisément par son caractère silencieux. De ce point de vue, il peut être expédié d'un lieu qui interdit de parler et donc d'envoyer un message vocal (bibliothèque, église...). Et il peut être pareillement reçu dans un de ces lieux qui impose la déconnexion. Il permet tout un jeu du montré et du caché sur lequel nous revenons plus loin.

Francis Jauréguiberry évoque la question de la déconnexion, mais est à la limite de son objet, et il ne traite en fait pas de la messagerie dans ce qu'elle a de spécifique. A fortiori le SMS n'est-il pas identifié dans ses usages particuliers dans son étude sur le téléphone mobile, qui date de 2003, car il s'agit à l'époque d'un phénomène encore socialement émergent. Mais les caractéristiques de ce vecteur vont dans le sens de ce qu'il décrit, car le SMS a été récupéré dans la culture des usages du mobile, dont il accentue la philosophie ubiquitaire : non seulement être présent partout, mais potentiellement être une personne différente selon la personne à qui l'on s'adresse, et, comme on va le voir, selon le canal que l'on utilise, vocal ou textuel.

Propriétés empruntées à la messagerie électronique : les jeux de masques

Le SMS est un système de transmission de textes. Il instaure donc une communication écrite, qui s'apparente fortement à la messagerie électronique et au *chat*. Nous avons déjà souligné les effets médiologiques de ce type de communication à propos de la formation des communautés en ligne autour de forums de discussion où le dialogue s'établit par l'échange de messages écrits (Schmoll 2011). Nous n'en rappellerons ici que les grandes lignes.

Toute communication écrite, depuis l'invention du courrier, se caractérise pour commencer par la séparation des interlocuteurs dans l'espace et dans le temps. De ce fait, les indices physiques de la présence de l'autre disparaissent complètement du message : non seulement on ne voit pas l'autre, ce qui est déjà le cas entre deux

interlocuteurs parlant au téléphone, mais on ne l'entend pas. Il n'y a, objectivement, pas de certitude qu'un message envoyé depuis un mobile l'ait été par le propriétaire du mobile en question, et de toutes façons, le destinataire ne peut y lire les marques de l'émotion qu'il aurait pu déceler dans un dialogue de vocal : l'altération de la voix, un bégaiement éventuel, une intonation qui module le sens. La communication est par ailleurs asynchrone, il n'y a pas d'interaction en temps réel. Les messages sont construits, mûris avant d'être énoncés. Ils sont reçus, digérés par l'interlocuteur, qui peut également se donner le temps d'élaborer sa réponse. La communication se construit dans une stratégie interlocutive très contrôlée de part et d'autre, qui suscite une forte réflexivité.

La communication écrite sur les réseaux offre la possibilité de vivre une expérience personnelle dont nous sommes déjà, avec l'usage, en train de perdre conscience qu'elle est tout à fait neuve par rapport à la manière dont se présentaient les échanges quotidiens avec nos semblables jusqu'à la fin du XX^e siècle. Nous dialoguons tous les jours avec des personnes que nous ne voyons pas, que nous n'entendons pas, et qui ne nous voient pas et ne nous entendent pas. Nous pouvons avancer masqués : nos émotions, et parfois jusqu'à notre identité, ne se lisent pas dans nos messages. Il nous est ainsi loisible de construire notre personnage, avec un degré d'élaboration, calculé ou non, qui n'était permis auparavant que dans les cadres contractuellement et temporellement limités d'une pratique du théâtre ou du jeu de rôles d'aventures, ou d'une thérapie de groupe de type psychodrame.

Tout le monde ne déguise pas systématiquement et intentionnellement son identité dans la communication écrite. Mais même sans se réfugier à dessein derrière un personnage, personne ne peut éviter d'être différent dans une communication écrite de ce qu'il est dans une communication directe, en raison de la sélection que le mode de communication le conduit à effectuer : l'écriture est une communication qui ne peut avoir recours qu'au seul canal linguistique, sans possibilité d'interférences par le canal corporel (modulations du message par l'intonation, les mimiques, les gestes) ; le temps mis à rédiger est donc employé à faire des choix pour compenser ce problème et nuancer le message (notamment par des émoticônes). L'écriture non seulement permet, mais pratiquement contraint à une expression de soi plus construite que la communication spontanée. Même sans jouer de rôles, chacun peut faire sur sa messagerie, sur des sites de rencontre, sur *Facebook*, cette expé-

rience particulière qui est d'obtenir des réactions individuelles et mêmes collectives des autres à nos messages écrits, qui ne sont pas les mêmes que les réactions que nous obtenons dans notre environnement quotidien : nous sommes identifiés à une toute autre place, et ce faisant, nous découvrons que pour d'autres gens, nous pouvons être quelqu'un d'autre.

Les jeux de masques sont donc plus ou moins généralement acceptés par tous, que ce soit comme une contrainte inévitable ou comme un des attraits, précisément, des messages écrits. Les raisons d'entrer dans le jeu sont extrêmement diverses : possibilité de surmonter sa timidité, préservation de l'intimité, plaisir de jouer des versants habituellement cachés de sa personnalité, plaisir de tromper les représentations et les attentes de l'autre. On se prête au jeu parce que l'on admet partager ces mêmes motivations, ou pour partir à la recherche de l'identité cachée de l'autre. Dans des cas extrêmes, délictueux et/ou pathologiques, l'identité peut être déguisée en vue d'abuser autrui. Le téléphone mobile offre cependant sur ce point moins de possibilités que la messagerie Internet, car on sait, ou on peut savoir, à qui appartient le téléphone d'où est émis le message. Quand la communication transite par un téléphone mobile, les interlocuteurs, en général, se connaissent, et leurs numéros de téléphone s'affichent. Dans la majorité des cas, la prédilection pour une communication par l'écrit exprime une attirance plus commune de l'humain pour les jeux de miroirs et de cache-cache qui énigmatisent la circulation croisée des regards de soi sur l'autre, de l'autre sur soi, et parfois de soi sur soi-même.

Une autre caractéristique, dont presque tout le monde fait l'expérience dans la pratique de la messagerie électronique ou des dialogues sur les forums, les *chats* ou Facebook, est celle d'une diminution des contraintes à s'exprimer. L'autre est abordé comme un interlocuteur *a priori* disponible, dans une relation de parité, voire de proximité. Les conventions d'écriture épistolaire qui sont celle du courrier sur papier envoyé par la poste n'ont pas cours dans les e-mails : le "Cher Monsieur..." et le "Je vous prie d'agréer..." cèdent d'emblée la place à un "Bonjour" et à un "Cordialement". Le tutoiement est de règle dans les *chats* et les forums autres que professionnels. Les participants font l'expérience d'une réalité et d'une intimité dont ils découvrent la facilité. Ils admettent fréquemment être davantage eux-mêmes, moins inhibés, faire l'expérience d'un retour plus chaleureux des autres quand ils communiquent sur les réseaux que quand ils échangent avec les autres par

d'autres moyens de communication ou en face à face. Sur Internet "tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil". Les participants à un espace de discussion sur Internet sont habituellement plus disponibles et prodigues en matière d'aide et d'information qu'ils ne le sont jamais dans leur vie courante. D'un autre côté, ils peuvent être tout aussi brutalement critiques et négatifs, insultants, voire verbalement violents à l'égard de participants individuellement ou de l'ensemble du groupe. La même personne (tous les internautes ont fait un jour cette expérience à leurs dépens) peut être encensée un jour et dénigrée le lendemain, et parfois par les mêmes participants. Cette expérience d'une apparente spontanéité de la communication se retrouve dans le SMS, renforcée par la nécessaire brièveté des messages qui exclut les circonlocutions.

Comme dans les messages électroniques, l'instantanéité de l'envoi d'un SMS crée également l'illusion de l'interactivité. Les échanges de messages se succédant entre deux mobiles créent l'équivalent d'un *chat*. On envoie généralement des messages courts à des personnes que l'on connaît déjà et dont le numéro est répertorié dans l'agenda. La procédure d'envoi est donc rapide, par différence d'avec la construction du message, puisque l'on n'a pas besoin de composer le numéro : un clic et c'est parti. Cette précipitation de l'envoi crée l'illusion d'une communication directe, que Robert M. Young, psychanalyste et lui-même internaute, avait en son temps identifié et dont il avait relevé les paramètres (Young 1996). L'instantanéité de messages qui, aussitôt écrits, sont aussitôt envoyés et aussitôt lus, alors que le destinataire peut être à des milliers de kilomètres, crée l'illusion de la proximité et fait oublier qu'il s'agit d'une communication écrite et à distance, par l'intermédiaire de messages. L'échange par messagerie électronique est ainsi psychologiquement plus proche d'une communication directe que d'un échange épistolaire. La dématérialisation des messages renforce cette impression : pas de papier à lettre que l'on plie pour le mettre dans une enveloppe, sur laquelle on colle un timbre avant de la porter à une boîte aux lettres dans laquelle on l'introduit. Et la disparition rapide de la plupart des traces de l'écrit confirme les correspondants dans l'illusion que cette communication est plus proche de l'échange verbal, qui ne laisse pas d'autre trace que dans leur mémoire, la plupart des interlocuteurs effaçant en effet la très grande majorité des messages qu'ils reçoivent pour libérer leurs archives. Ils en infèrent que les messages qu'eux-mêmes envoient suivent statistiquement le même destin chez leurs destinataires.

L'illusion d'une communication directe, alors même que les indices de la présence physique sont absents de cette communication, fait fonctionner ce que Robert M. Young désigne comme des "processus primaires". Les interlocuteurs peuvent écrire par SMS des choses qu'ils auraient certainement hésité à dire au téléphone ou à écrire dans une lettre traditionnelle, essentiellement, pense le psychanalyste, parce qu'ils le ressentent comme si cela se passait dans leur tête. Le dialogue avec l'autre est proche d'un dialogue intérieur avec un autre figuré, virtuel. La possibilité de préparer le message, de le corriger, de le peaufiner, le rapproche des modes de dialogue intérieur que nous pratiquons dans nos rêveries diurnes, quand nous nous imaginons avoir la conversation idéale avec les partenaires objets de nos désirs et de nos haines : celle dans laquelle nous arrivons à dire les mots justes, et à tenir les discours qui ne bégayaient pas, ne cherchent pas péniblement leur fil, ne sont pas interrompus par l'autre. L'interlocuteur est réel, ce qui donne sa force à cet échange par rapport à un dialogue simplement fantasmé, mais il est désincarné, et sert ainsi de support aux représentations projectives que nous avons de l'autre idéal.

Le SMS porte ainsi en lui les mêmes potentialités à susciter l'imaginaire que toute utilisation d'un support écrit. S'y ajoutent les particularités d'un écrit qui fait l'objet d'un échange à deux, c'est-à-dire d'un échange de courrier, qui est donc susceptible d'orienter l'imaginaire de deux interlocuteurs préparés par leurs rôles respectifs (un homme et une femme, notamment) vers les cadres de l'échange de courrier de séduction mutuelle : depuis le début de l'histoire des courriers, l'échange de courrier entre une femme et un homme n'est jamais innocent. Enfin, s'y ajoute l'illusion d'une communication directe, spontanée, ce que renforce par ailleurs la brièveté des messages propre au SMS.

Des messages courts : la priorité à l'émotion

Plusieurs caractéristiques du SMS imposent la brièveté du message. L'ergonomie de l'élaboration du message est lourde au regard des performances : il faut dactylographier le message sur un clavier de très petite taille, dont les touches, plus petites que les doigts peuvent obliger à recourir à un stylet. On dactylographie avec une seule main, parfois avec un seul doigt, en raison de la taille du clavier qui ne se prête pas à la dactylographie classique usant des dix doigts, et aussi du fait que l'on tient ou que l'on assure le portable avec l'autre main. L'écriture est de ce fait astrei-

gnante. Par ailleurs, la limite initiale des 160 caractères a été portée à 400 mais dans les faits il est très rare que l'on utilise cette possibilité. Pour des textes élaborés, sur lesquels il faut de surcroît revenir pour corrections, il est préférable de passer à un autre support, de type messagerie Internet, avec le confort ergonomique du couple clavier-écran de l'ordinateur. De manière pratiquement obligée par ses caractéristiques, le SMS comme son nom l'indique d'ailleurs, est utilisé pour des messages très courts, de l'ordre de la phrase.

Le message court est tranché dans son contenu, il ne laisse pas place aux nuances, aux développements rhétoriques, aux métaphores, il oblige à réduire l'ambiguïté. Les demandes doivent donc être claires et directes. Même si la demande n'est pas explicitée jusqu'au bout ("je suis seul, tu es libre ?") le principe même d'un énoncé d'apparence précipitée oriente l'interprétation vers l'hypothèse qu'elle exprime un besoin pressant.

A contrario, le message court n'est pas redondant, il ne permet pas de précisions circonstanciées, il n'élimine pas la possibilité de l'équivoque. Le besoin est pressant, mais le message reste ambigu, non explicite. Or, quel besoin pressant peut soutenir une demande adressée, mais non explicite ?

C'est donc essentiellement la forme choisie (la brièveté de la demande, proche de l'appel, de la locution interjective, exprimant la pression urgente de l'émotion), et non le contenu, qui fait message. La forme est propice aux messages véhiculant une charge émotionnelle, et même induit de tels messages. Appelant au passage à l'acte, elle est elle-même proche de l'acte, par la suggestion d'un faible niveau d'élaboration de la parole (faiblesse parfaitement fictive, car le temps de préparation du message peut impliquer au contraire une élaboration poussée). En même temps, le message s'excuse par lui-même de sa rustrerie : je ne pouvais pas faire autrement dans un texte court.

Les contraintes pesant sur la communication ne sont pas sans évoquer les situations dans lesquelles il a pu nous arriver de courtiser une personne dans une langue étrangère que l'on ne maîtrise pas. L'entreprise de séduction appellerait dans des circonstances normales un déploiement de formules délicates et alambiquées, pour faire comprendre à notre interlocuteur(trice) avec le maximum de respect pour sa vertu et ses convictions morales qu'au final on aimerait bien consommer du plaisir avec lui/elle. Mais les limites de la maîtrise par chacun de la langue de l'autre imposent une panoplie très réduite de possibilités rhétoriques (les formules à utiliser

ne figurent d'ailleurs jamais dans les manuels scolaires de langues). Les références culturelles autorisant les clins d'œil intertextuels, les métaphores poétiques, font défaut, et les formulations disponibles (généralement apprises de copains plus ou moins bien intentionnés) sont parfois si explicites que nous n'oserions pas les formuler dans notre langue sans crainte de nous faire vertement éconduire. Toutefois, dans la situation contrainte telle qu'elle se présente, chacun des protagonistes reconnaît ces limites et le sourire de l'interlocuteur(trice) à la formulation maladroite est au moins indulgent, et parfois signale même l'acquiescement, car il ou elle sait que l'on ne pourra pas demander beaucoup plus de préliminaires verbaux au malheureux étranger : mieux vaut passer assez rapidement aux actes, qui ont l'avantage de convoquer un langage du corps qui ignore les frontières linguistiques. L'étranger linguistiquement incompetent est placé, on le notera, dans une position symbolique de faiblesse, voire de débilité, qui peut susciter chez son vis-à-vis des réactions maternantes attendries ou paternantes de protection : il y a là un effet de médium qui nous semble jouer également dans le langage SMS. De sorte que ce qui se présente comme une contrainte du canal de transmission peut se révéler un facilitateur de la communication à ses niveaux les moins élaborés, non verbaux, émotionnels.

Certains dispositifs établissent sciemment de telles conditions où les cadres habituels de l'échange parlé sont débordés. Pour rester dans le registre des rencontres, le speed dating, dont nous explorons dans un prochain chapitre les effets médiologiques, installe à dessein ces conditions.

La brièveté du message SMS conditionne donc son usage et les contenus échangés. Sur un plan utilitaire, il est réservé à des informations courtes, de type déplacement de rendez-vous. Mais de ce point de vue, il est moins pratique qu'un message vocal, et le choix de l'écrit répond parfois au souci de ne pas tomber sur son interlocuteur s'il est disponible : si l'on écrit, c'est précisément pour ne pas s'adresser directement à l'autre. Ce n'est donc pas une fonction utilitaire qui prédomine dans l'usage du SMS, mais une fonction d'expression d'une intention.

Le langage SMS

Les contraintes du message court ont suscité une pratique d'écriture, le langage SMS, qui est devenu un code au sein de la communauté des 15-25 ans, avant de se généraliser.

La préparation d'un message SMS impose en effet à son rédacteur des contraintes spécifiques. La longueur limitée du texte et le temps mis à l'écrire encouragent donc, non seulement des phrases courtes, mais des formes d'abréviation. À l'instar du télégraphe, dont les contraintes ont donné naissance au style "télégraphique", le SMS a ainsi développé son propre langage. Les mots sont réduits à leur expression la plus abrégée par des inventions qui portent sur l'écriture phonétique du mot prononcé : *qu* devient *k*, et on a *cékoï* pour *c'est quoi*, *kestufé* pour *qu'est-ce que tu fais*. Les expressions courantes sont réduites à leurs acronymes : *stp* pour *s'il te plaît*, *mdr* pour *mort de rire*, *asap* pour *as soon as possible*. Plus astucieuse, l'utilisation de rébus qui permettent de compacter une syllabe en un seul signe : *ght* pour *j'ai acheté*, *gt oqp* pour *j'étais occupé*, *Ri1 2 9* pour *rien de neuf*. La combinaison de ces possibilités remet au goût du jour d'anciennes formules qui fonctionnaient sur le même principe : *ras* pour *rien à signaler* (repris des transmissions radio militaires), *kézako* pour *qu'est-ce que c'est* (repris de l'argot), *càd* pour *c'est-à-dire* (repris de la prise de notes sténographique). C'est d'ailleurs probablement la culture de la prise de notes rapide en cours qui permet à tout un chacun de comprendre assez vite un *pkoi* (*pourquoi*).

La contrainte technique du médium ne suffit pas à expliquer le développement de ce langage. Le texte doit être court, certes, mais en réalité, la possibilité des 160 caractères est rarement utilisée car il est fatigant pour le doigté d'atteindre cette limite. La pénibilité de la dactylographie par combinaison de touches sur un clavier de petite taille est une meilleure explication, mais à un certain degré d'élaboration, les messages requièrent eux aussi du temps, une inventivité qui suppose une concurrence entre l'effort dactyle et le coût cognitif de la préparation d'un message original. On doit chercher d'autres mobiles au succès de cette forme de communication.

La contrainte technique permet autant qu'elle empêche. Elle est le prétexte, d'abord, d'une transgression des règles de l'orthographe. On comprend que le SMS puisse être le moyen privilégié de communication des 15-25 ans. Ce sont eux qui rencontrent dans leur développement personnel et social la norme à l'école dans la figure de l'orthographe. Il y a donc un plaisir partagé à jouer ensemble d'une écriture qui corrompt la forme autorisée, scolaire, des mots, dans un espace de communication soustrait au contrôle des parents et des éducateurs. Et sur cette transgression partagée se

construit une communauté de pairs autour d'un langage commun, qui par son incompréhensibilité redouble la soustraction aux regards : non seulement les échanges par téléphone mobile ont un caractère privé, mais les contenus échangés, s'ils venaient à être interceptés, sont cryptés.

Le SMS n'est pas un simple relâchement de l'attention portée aux règles, comme dans un courrier habituel qui présente des fautes d'orthographe et de grammaire involontaires. Il demande au contraire de l'attention, de l'inventivité, un effort pour créer volontairement des expressions fautives. D'une certaine manière, cette intentionnalité (qui en fait bien une transgression et non une faute) suppose une référence implicite à l'orthographe exacte, qui doit être connue pour être transformée. Et connue (et donc partagée) par les deux interlocuteurs : le langage SMS offre l'exemple d'une transgression qui confirme la norme en la mettant en scène. Si l'orthographe était moins normative dans la conception scolaire en France, sa transgression aurait aussi moins de charmes, et le langage SMS peut être moins de succès.

On a pu déplorer la détérioration de la langue, mais il en est de ce code comme des différentes formes d'argots en leur temps : il ne signale pas une déréliction du langage, mais au contraire un travail de création qui, comme c'est le cas des créations argotiques, non seulement ne menace en rien l'édifice académique, mais est même susceptible d'enrichir la langue.

L'économie ergonomique réalisée par le raccourci ne suffit pas à rendre compte d'un exercice dont la finalité est manifestement de produire des messages amusants, sympathiques, les plus créatifs possibles. L'atteinte à l'orthographe donne en même temps son contenu connotatif au message : puisque l'orthographe est fautive, le message mime une écriture infantile, celle d'un enfant en bas âge ou de quelqu'un qui aurait échoué scolairement, bref de quelqu'un d'inoffensif, ou dont il n'y a pas lieu de se formaliser s'il commet des erreurs. L'adoption de ce langage permettrait donc de faire passer d'autres transgressions, des demandes osées dont on ne sait comment elles seront reçues, des exigences, des excuses. Il est l'équivalent des smileys dont on peut ponctuer le texte.

Un échange du type : – *tété ou ?* – *gt oqp*. – *ta ht du pl ?* passe plus facilement que son équivalent en langage clair, dont la sobriété ouvrirait sur des possibilités d'interprétations divergentes (verbalisées, ces phrases deviennent des réponses sèches à des questions intrusives).

“Médium is message”

Jusqu’à ce point du raisonnement, nous restons dans une analyse des usages : un public trouve un outil qui répond à la culture de son collectif. Mais si l’on considère l’outil en tant que dispositif technique, on peut aller un peu plus loin et faire l’hypothèse que ses caractéristiques conditionnent en retour à la fois les formes et le contenu du vécu relationnel.

Ainsi que nous l’avons souligné plus haut, le SMS peut être expédié d’un lieu où il est interdit de parler (bibliothèque, église...) ou de faire des apartés (réunion de travail) et où il est donc impossible d’envoyer un message vocal. Et il peut être pareillement reçu dans un de ces lieux qui impose le silence de ce canal. De plus, le message dactylographié à l’intérieur d’un espace ergonomique restreint au corps propre (il est difficile à autrui de se pencher discrètement sur l’épaule du rédacteur pour lire ce qu’il écrit) assure une sphère d’intimité que ne permet pas la conversation vocale : pour une conversation privée, il faut sortir avec son téléphone mobile, alors que l’échange de SMS permet de rester sur place sous condition de s’abstraire momentanément de la conversation des autres et d’en être soi-même absent. L’usage du SMS révèle ainsi tout un jeu du montré et du caché qui permet à deux interlocuteurs d’avoir une conversation intime en aparté, alors même qu’ils sont parmi d’autres.

La *forme* de cette communication constitue de ce fait une partie de son *contenu* par la transgression qu’elle implique des règles du groupe. Elle est ainsi de nature à activer, par elle-même, la mécanique désirante. En effet, l’autre à qui l’on adresse un message prend de la valeur du seul fait que l’on sacrifie le groupe pour s’adresser à lui, créer une bulle d’intimité avec lui. Le groupe peut d’ailleurs renforcer cette valorisation en réagissant. Et à l’autre extrémité, celui qui reçoit un message en sachant l’autre en réunion se sent valorisé par cette attention.

On doit donc comprendre que l’utilisateur du SMS puisse être embarqué à son insu dans une expérience émotionnelle originale par cette activation subliminale de son imaginaire. L’observation et les entretiens avec des adolescents, et d’ailleurs avec des moins jeunes, confirme qu’un tel usage du SMS dans un contexte de séduction existe bien, et l’approche médiologique permet de poser l’hypothèse que cet usage est en grande partie un effet de dispositif.

On peut insister à la suite de cet exemple sur le fait que les médiums de la communication ne sont pas neutres, même s'ils nous apparaissent tels. Nous faisons quotidiennement usage d'artefacts qui ont fini par s'imposer à nous dans une transparence de leur usage, au sens où nous ne percevons pas qu'ils s'interposent entre nous, les autres et la réalité, et qu'en fait ils organisent, formatent notre manière de penser le monde et de nous penser nous-mêmes. Le médium, qu'il s'agisse d'un moyen de communication ou de transmission, ou plus généralement d'un objet technique qui entre dans les usages communs à une collectivité, tend avec l'usage à se comporter comme un prolongement du corps propre. Il ne révèle sa présence (et perd ainsi de sa transparence) que dans des situations de rupture : quand l'outil tombe en panne, ou quand un nouveau médium apparaît, qui autorise une comparaison. Une approche inter-médiale devient alors possible, et c'est ce que nous avons pratiqué en fait dans l'exemple du SMS, car la description des caractéristiques de cet outil n'est pas un en-soi : elle est située par comparaison avec ce qu'elle apporte ou retranche, par rapport au clavier d'un ordinateur connecté sur Internet, et par rapport au téléphone mobile (lui même situé par rapport à ce qu'il apporte en comparaison du téléphone fixe).

Cette intermédialité est importante, car il n'y a pas lieu de penser les rencontres amoureuses sur Internet isolément de l'ensemble des dispositifs qui contribuent à reconfigurer les relations humaines, surtout à l'ère de la convergence technologique. Et dans ces dispositifs, il faut inclure le téléphone, la télévision et l'ensemble des techniques de communication, mais également les adjuvants médicamenteux, la chirurgie plastique, les robots de compagnie, etc. en ce qu'ils déterminent une évolution cohérente.

L'usage du SMS confirme la propension des hommes à explorer tout nouveau moyen de communication dans ses applications à la rencontre sexuelle et amoureuse. Ce fut le cas du minitel, c'est le cas d'Internet, et du téléphone mobile. Tout nouveau moyen de communication impose une part de contraintes nouvelles, d'empêchements, d'absence de maîtrise, de défaillance, une phase de balbutiements et d'apprentissages partagés avec l'autre, qui offrent un prétexte à exprimer plus directement, comme forcé par nos faiblesses, des émotions que l'on ne se serait pas permis de révéler dans le cadre ancien. La nouveauté du médium, la difficulté de sa prise en main (difficulté que l'on sait partagée par l'interlocuteur/trice), font le lit d'une expression d'opinions, de sentiments

jusque là retenus, et de ce fait force les contenus de communication vers une thématisation émotionnelle.

Références

- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Goguel d'Allondans Th. (2005), *Les sexualités initiatiques. La révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, Paris, Belin.
- Hillebrand F., Trosby F., Holley K. & Harris I. (2010), *Short Message Service (SMS): The creation of Personal Global Text Messaging*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons.
- Jauréguiberry F. (2003), *Les branchés du portable*, Paris, PUF.
- Schmoll P. (2011), *La Société Terminale 1. Communautés virtuelles*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, Éditions de l'III
- Young R.M. (1996), *Primitive Processes on the Internet*, unpubl. paper, THERIP conference, April 1996. En ligne : <http://human-nature.com/rmyoung/papers/primpro.html> (page consultée le 10 janvier 2014).

Notes médiologiques sur le speed dating

Le parcours qu'un médium impose à la rencontre sexuelle et amoureuse conditionne la forme et le contenu de celle-ci. On peut le montrer à propos de cadres qui ne résultent pas, ou pas uniquement, de l'utilisation d'un médium technique, comme le téléphone mobile et sa fonctionnalité SMS, mais qui sont, très simplement, le fait de "règles du jeu" que se donnent les interlocuteurs. La convergence de procédures et d'un discours qui les soutient suffit à définir un dispositif au sens de Michel Foucault (1976-1984), avec ses effets propres sur la relation entre participants, voire sur leur construction de soi et leur présentation aux autres (Goffman 1959).

Un dispositif très simple, celui du speed dating, avec ses règles et le discours qui le supporte, peut servir à la démonstration.

Le speed dating est une méthode de rendez-vous organisés et en série destinée à permettre à un groupe de personnes réunies en un même lieu de réaliser un maximum de rencontres dans un temps limité. Il passe pour avoir été imaginé par le rabbin Yaacov Deyo, de l'organisation américaine Aish HaTorah, pour permettre à de jeunes Juifs de se rencontrer en vue de se marier, dans un cadre protégé et contrôlé (Brown 2003).

Préalablement à la réunion, les organisateurs effectuent un tri parmi les candidats qui se sont inscrits, de manière à ne réunir que des participants qui ont des caractéristiques proches (selon les objectifs des organisateurs : appartenance religieuse, âge, revenus, catégories socioprofessionnelles). Sur place, les participants sont mis en rapport par deux, autour d'une table, éventuellement devant un verre, pour une durée courte : le standard est de sept rendez-vous de sept minutes chacun. Un signal sonore, à l'issue de chaque période, signale la fin du rendez-vous. À ce signal, les représentants d'un des deux sexes (les hommes, par exemple) changent de place

et vont à la table suivante. La conversation peut porter sur n'importe quel sujet en respectant deux règles : aucune coordonnée personnelle n'est échangée, et aucun participant ne dit à l'autre s'il souhaite le revoir. À l'issue des rendez-vous, les participants émettent à l'intention des organisateurs une appréciation, qui reste confidentielle, sur les personnes qu'ils ont rencontrées, et signalent lesquelles ils souhaitent revoir. Les organisateurs ne mettent en relation que les participants qui ont tous deux émis le souhait de se revoir.

La méthode est basée sur l'idée que la première impression est celle qui compte. Elle est motivée par un souci de rapidité et d'efficacité, dans un environnement dont la sécurité est assurée par la préservation de l'anonymat et l'homogénéité sociale des participants. Le speed dating est présenté comme adapté au mode de vie contemporain. L'idée est de multiplier les opportunités de rencontre et d'économiser les préliminaires. Les préalables de la rencontre, qui sont considérés comme une dépense de temps et d'argent, sont écourtés.

Le discours qui fonde ce dispositif prend clairement la perpendiculaire par rapport aux représentations communes de la rencontre romantique, qui mettent au contraire l'accent sur l'investissement dans le temps passé à conquérir l'autre. Il est couramment admis que les préliminaires sont indispensables à la rencontre, qu'ils introduisent une notion de rituel qui permet de mesurer l'implication de chacun, la valeur qu'il donne à l'autre au delà du plaisir recherché.

Mais le speed dating dénonce plus ou moins explicitement la dérive névrotique bien connue de cette conception des préliminaires : ceux-ci sont aussi un piège pour les personnes timides et inhibées, qui s'installent dans le rituel et s'empêchent de passer à l'acte. La rapidité et l'intervention constante d'un tiers qui commande l'action peuvent permettre de bousculer la gêne et la timidité, et d'échapper à la fascination de la relation duelle. En sept minutes, on n'a pas le temps d'entrer dans un rôle, ni de construire une stratégie qui risque d'étouffer le déclic premier du désir. Au contraire, la procédure entretient une pression sur les participants, liée à la nécessité de dire l'essentiel brièvement sans vraiment avoir le temps de préparer. Le stress déborde le contrôle que chacun a de ses émotions, oblige à les exprimer, fragilise la présentation de soi, et de ce fait facilite paradoxalement le langage involontaire du corps et les chances d'une capture mutuelle des interlocuteurs dans l'échange de signaux non verbaux d'appel à l'autre et de séduction.

Études

La simplicité du dispositif et son formalisme évoquent celui des montages expérimentaux : les paramètres sont définis (nombre de participants, nombre de rendez-vous, durée de ces derniers...), ils sont contrôlés et quantifiés, peuvent faire l'objet d'un déplacement du curseur, et les résultats à la sortie sont également objectivables (nombre de participants ayant obtenu un contact pour une poursuite de la relation, nombre de contacts obtenus pour tel participant...). De fait, le speed dating a donné lieu à différentes études, surtout anglo-saxonnes, visant à apprécier l'efficacité de la méthode, et plus généralement à analyser les ingrédients de l'attirance entre deux personnes et les facteurs de choix individuel entre plusieurs partenaires possibles.

Un premier train d'études porte sur les premières impressions. Une étude du département de psychologie de l'Université de Pennsylvanie (Kurzban & Weeden 2005) sur 10 526 participants à des rencontres organisées par la société HurryDate montre que la majorité des participants font leur choix dans les trois premières secondes. Les critères tels que la religion, les mariages antérieurs, le fait de fumer, s'avèrent avoir moins de poids que ce qui était attendu. Cette rapidité de la prise de décision est confirmée par une expérience de speed dating réalisée à l'occasion du Festival scientifique d'Édinbourg par Richard Wiseman, de l'Université de Hertfordshire (Wiseman 2009) : 45% des femmes et 22% des hommes prennent leur décision dans les trente premières secondes. Les discussions autour des voyages sont plus productives que celles autour des films préférés. Les déclarations sur le niveau de diplôme sont contre-productives.

Une étude de Raymond Fisman & al. (2005) s'intéresse aux différences entre hommes et femmes dans les critères de choix au cours d'une session de speed dating. La sélectivité des hommes est indépendante de la taille du groupe, tandis que celle des femmes augmente avec le nombre de partenaires potentiellement disponibles. Les femmes accordent une importance plus grande à l'intelligence et à l'origine ethnique des hommes, tandis que les hommes accordent plus d'importance à l'apparence physique. Ils sont par ailleurs moins attirés par des femmes dont l'intelligence et l'ambition sont supérieures à la leur.

Une étude réalisée à l'Université d'Essex et à l'IZA de Bonn (Belot & Francesconi 2006) montre que l'opportunité est plus importante que les préférences, et que dans ce contexte, l'âge de la

femme est le principal critère des hommes dans leur recherche d'une partenaire. Bien que ce critère soit moins important pour les femmes, il reste cependant significatif chez elles aussi. La taille est un critère significatif de désirabilité d'un homme pour une femme, la désirabilité diminuant de 5% par pouce de taille.

La sélectivité est plus importante chez les femmes. L'étude de l'Université de Pennsylvanie montre qu'un homme est en moyenne choisi par 34% des femmes, alors qu'une femme est choisie par 49% des hommes. Toutefois, une étude plus récente (Finkel & Eastwick 2009) suggère que la sélectivité dépend aussi de quel sexe est assis, et quel sexe exécute la rotation (or, en général ce sont les hommes). Les hommes deviennent plus sélectifs quand ils sont assis et que ce sont les femmes qui tournent, indiquant que l'initiative de l'approche, socialement dévolue aux hommes, joue un rôle en soi dans la sélectivité. Dans un précédent travail, les mêmes auteurs (Finkel & Eastwick 2008) utilisent le speed dating pour confirmer les résultats de précédentes études sur la traditionnelle différence des sexes dans l'affirmation de leurs critères de préférence d'un partenaire idéal. Mais ils établissent également que ces préférences annoncées échouent à prédire ce qui inspire leur réel désir au moment de la rencontre réelle.

Toutes ces études confirment des attitudes connues des femmes et des hommes dans leurs critères de sélection : les hommes recherchent des femmes jeunes au physique avenant ; les femmes ne sont pas indifférentes au physique des hommes (leur taille notamment) mais l'inscrivent dans leur recherche d'un partenaire rassurant. Ces résultats nous semblent surtout montrer la plasticité de la mécanique désirante, sa susceptibilité aux variations de facteurs externes indépendants de la subjectivité. Bien entendu, accepter un rendez-vous ultérieur avec une personne rencontrée dans un speed dating ne préjuge pas du succès de la suite. Mais si le rendez-vous lui-même n'avait pas été pris, la relation n'aurait tout simplement pas commencé. Pour qu'une relation existe, il faut une rencontre. Et si la relation s'avère par la suite faire émerger la figure de l'âme-sœur, l'idée que chacun était fait l'un pour l'autre, il reste que les ingrédients de la rencontre suggèrent que, sous contrainte environnementale, presque n'importe qui pourrait être "fait pour" n'importe qui d'autre.

Le court-circuitage des préliminaires

Si l'approche médiologique consiste en tout premier à décrire ce qui dans le médium empêche ou facilite la communication, on admettra que la caractéristique médiologique principale du dispositif est ici d'empêcher les préliminaires, avec l'idée d'aller directement et rapidement à l'explicitation du souhait (ou du non-souhait) de revoir l'interlocuteur(trice) rencontré(e) lors de la réunion.

On peut se demander si les préliminaires sont indispensables à la rencontre amoureuse, et sexuelle en général. Ils font en effet partie, assez universellement, des formes de la rencontre, dans toutes les cultures. Mais nous vivons une époque où les codes de la rencontre semblent trop souvent échouer à permettre cette dernière. Le timide s'enlise dans des manœuvres d'approche qui l'éloignent de son objet. L'inexistence, dans nos cultures, de rites d'initiation, remplacés par "l'éducation sexuelle", aboutit à ce que chacun apprenne à civiliser ses pulsions, mais au prix d'une impossibilité pathologique d'exprimer adéquatement ses émotions. L'individu est de plus en plus autonome, et la fin des mariages arrangés, voire forcés, si elle ne donne lieu à aucun regret, laisse cependant sur le pavé la foule des démunis à qui aucun(e) partenaire n'est plus imposé(e), mais non plus proposé(e). Tous les moyens sont donc bons pour lutter contre l'esseulement.

En quoi l'économie des préliminaires crée-t-elle les conditions propices au déclenchement de la mécanique désirante, voire amoureuse ? Les préliminaires étaient dictés jadis par les usages et les rituels, et doivent aujourd'hui être construits par les individus eux-mêmes, faisant assaut de créativité et d'humour, sur un terrain où tout le monde est loin de partir à égalité. Faire abstraction de ces préliminaires met davantage les protagonistes à égalité dans leur gestion des émotions. La rapidité et la scansion empêchent la construction de rôles et de stratégies, qui pourraient étouffer le mouvement de séduction. En sept minutes, il n'est pas possible d'adopter un rôle préconstruit pour séduire, ce que précisément nous sommes tentés de faire en présence de quelqu'un qui nous plaît et dont nous ne sommes pas certains que nous lui plairons. Endosser la panoplie des attitudes que nous utilisions dans nos relations passées revient à mettre en œuvre une stratégie, fondée sur des projections et une démarche d'emprise sur l'autre qui ne sont pas forcément le meilleur moyen de susciter son désir. La réduction des délais et l'atmosphère de compétition pressent au contraire les participants dans l'ici et maintenant, dans le ressenti des émotions, et aussi dans leur

expression, ce qui peut favoriser les déclics : on est réceptif à l'émotion de l'autre quand on est soi-même ému.

Le speed dating n'empêche pas pour autant le marivaudage, comme le montrent ceux qui en font un espace de jeu. Il arrive par exemple qu'un groupe de jeunes femmes s'inscrive pour enterrer la vie de jeune fille d'une de leurs amies. Le cadre en limite cependant la portée dans le temps, le noie dans le grand nombre des rencontres, permet d'éviter que l'entreprise de vaine séduction ne dégénère : celui qui avait nourri des espoirs à propos d'un entretien parmi d'autres sera déçu mais évitera de se focaliser sur cet échec et n'aura pas le temps de tomber amoureux.

L'absence de préliminaires ne préjuge pas de la nature de la relation qui suivra : sept minutes pour prendre un verre ne signifient pas sept minutes au lit. Les préliminaires ne sont dans ce cas que partie remise et le dispositif accélère surtout la sélection de la cible. L'objectif de la contrainte de durée courte du rendez-vous est surtout d'empêcher d'avoir le temps de se poser des questions du type "Qu'est-ce que l'autre va penser de moi ?", questions qui n'ont pour effet, sinon pour but, que d'éluder le ressenti ici et maintenant. La question essentielle, la seule que l'on ait le temps de se poser, devient "Qu'est-ce que je ressens en présence de l'autre ?". Or, en sept minutes, on découvre que l'on a largement le temps de décider si l'on a envie de rester ou de s'en aller. En ce sens, le speed dating devient un exercice formateur, qui oblige à réapprendre à ressentir.

La priorisation des critères d'apparence

La contrepartie d'une rencontre dans un temps limité est que les apparences jouent un rôle prépondérant. L'apparence physique pour les hommes, puisque les études confirment que les hommes lui accordent une grande importance, mais l'apparence également, verbale, pour les femmes qui selon les mêmes études tendent à sélectionner le plus intelligent, celui qui, par conséquent, s'exprime le mieux.

Mais cela va avec l'esprit du temps. L'apparence est fondamentale, dans nos sociétés urbaines. Nous devons découvrir nos partenaires amoureux parmi des personnes jusque là inconnues, ce qui suppose de faire "bonne impression". Tout le monde n'ayant pas cette compétence, les dispositifs de rencontre tels que le speed dating (comme les agences de rencontre ou les sorties organisées) permettent de gérer cette question de l'apparence.

Il est vrai, d'une part, que dans les rencontres traditionnelles, à l'intérieur d'une communauté villageoise d'où l'on ne sortait pas, la gamme des sujets à comparer était moindre que dans nos sociétés ou chacun de nous affronte, non seulement une foule indéfinie de concurrents dans un espace devenu planétaire, mais également les images des top-modèles présentes constamment dans l'espace public. D'autre part, dans le cercle villageois où tout le monde se connaissait, on prenait le temps d'apprécier les futurs partenaires potentiels, on pouvait être marié à quelqu'un physiquement peu avenant mais de valeur sous d'autres aspects. Les mariages étaient arrangés, chacun trouvait à s'accommoder d'un(e) partenaire. Aujourd'hui, plus personne ne veut être marié contre son gré. Le choix personnel joue nécessairement en grande partie sur l'aspect physique et les apparences en général, qui sont les premières et souvent les seules qui ont le temps de se manifester dans un environnement où les choix possibles sont étendus et le temps de comparaison raccourci.

Toutefois, le choix peut, on le sait, porter sur des détails de l'autre qui échappent aux normes : un trait disgracieux au regard des standards, ou une faiblesse peuvent être le déclencheur. Dans le "love at first sight", le speed dating multiplie les "sights", sans que l'on puisse préjuger de ce qui les constitue pour un sujet en particulier.

Les études précédemment citées montrent que la précipitation du temps dans le speed dating bouscule les représentations des protagonistes. Les préférences qu'ils annoncent quant à leur partenaire idéal ne sont pas prédictives de leurs choix effectifs en situation. Le système des idéaux cède le pas aux opportunités à saisir dans ce dispositif. Même les apparences sont trompeuses. Un homme peut annoncer préférer les femmes jeunes et belles, et en réalité sélectionner une interlocutrice qui aura retenu son attention pour une raison, sans doute d'apparence elle aussi, mais toute autre et qui lui échappe : un sourire, une lueur d'intérêt dans son regard, un geste pour replacer une mèche de cheveux.

En contradiction avec le romantisme ?

Dans son ouvrage sur les sites de rencontre en ligne, Pascal Lardellier (2004) opère une comparaison inter-médiale entre ce dispositif et le speed dating, pour montrer que les sites de rencontre préservent la dimension romantique de la rencontre, alors que le speed dating viserait à précipiter le résultat en offrant la rapidité et

la sécurité d'un "supermarché de l'amour". Son argument est que les sites de rencontre s'inscrivent dans l'idéal romantique en obligeant les interlocuteurs à prendre du temps pour établir la relation : on ne sait pas à qui l'on a affaire, il faut donc échanger, convaincre, séduire, bref, faire des efforts d'écriture avant d'obtenir un rendez-vous, pour finalement, peut-être, se rendre compte que l'on s'est trompé. Les réunions de speed dating sont au contraire organisées dans le but de permettre un résultat rapide, dans un cadre qui permet la rencontre directe avec l'autre tout en préservant son anonymat, et avec une préparation de la réunion qui repose généralement sur une sélection socio-ethnique des participants : ceux-ci sont apparentés par l'âge, le niveau de revenus, l'origine sociale, etc. Il n'y a donc pas de mauvaise surprise à craindre de la rencontre. Le speed dating serait un moyen rapide et sûr de rencontrer des personnes présentant de fortes chances d'affinités avec soi, rompant avec les dimensions de temps et de risques qui caractérisent la rencontre romantique.

En fait, il serait plus exact de dire que le speed dating tranche avec le romanesque, plutôt qu'avec le romantisme. Il n'y est effectivement pas question d'histoire dont les deux partenaires co-écrieraient les voluptueux délinéaments avant d'arriver à sa conclusion bêtement et joyeusement mammifère. Il n'y a pas de roman.

Pour autant, le speed dating puise son origine mythique dans un souci de succédané aux traditionnelles "marieuses" d'antan, qui avaient pour mission de trouver un chacun à sa chacune, et réciproquement. Le nombre d'hommes et de femmes présents à ces réunions ne doit pas induire en erreur : l'image n'est pas celle d'une partouze, le dispositif est orienté vers la formation de couples. Il n'exclut pas le déploiement de belles histoires au-delà de la première rencontre, pas davantage qu'en sens inverse les sites de rencontre en ligne ne préservent d'un usage instrumental de type "supermarché". De ce point de vue, le speed dating ne fonctionne pas différemment de la boîte de nuit, de l'agence matrimoniale, ou du rendez-vous organisé dans le cadre d'une soirée entre amis.

L'analyse ne peut porter que sur le dispositif proposé et la manière dont il structure la rencontre, mais la rencontre elle-même relève toujours du hasard ou de la volonté des protagonistes. On trouve des personnes qui sont enthousiastes et d'autres déçues. On y trouve des gens qui cherchent l'âme sœur, une aventure passagère ou qui s'amuse au jeu de la séduction sans vouloir aller forcément plus loin qu'une mesure de leurs résultats. Il faudrait se pen-

cher sur les suites de la rencontre, et celles-ci continuent à appartenir à l'intimité de chacun.

Ceux qui dénoncent les “supermarchés de l'amour” (en pensant aussi bien au speed dating qu'aux sites de rencontre, ou même à la pornographie) regrettent le temps des petites épiceries de quartier : ce sont ceux qui, pour poursuivre la métaphore, ont les moyens et les loisirs pour se fournir dans les boutiques élitistes, à une époque où le néolibéralisme affecte l'économie sentimentale aussi. Il y a des riches et des pauvres sur le marché de l'amour, et l'on ne saurait jeter la pierre aux dispositifs de facilitation de la rencontre sans prendre le risque de se comporter en pharisien de la sexualité. Ce sont des nantis : des nantis de l'affection (ils ont déjà une petite amie ou une compagne), ou des nantis du lien social qui ont les réseaux de connaissance et les moyens financiers d'inviter l'autre à dîner sans que leur présence à l'autre au cours de la rencontre ne soit parasitée par des questions du type “Est-ce que je vais terminer le mois?”. Ils prodiguent un discours moral sur l'amour, pas un discours de vie. Pour beaucoup de célibataires ou de divorcés, l'attente ouverte de l'autre est une abstraction : s'ils la pratiquent, ils peuvent rester seuls pendant des années. Les participants au speed dating ont au moins pour eux un élan vital : ils veulent aller à la rencontre de l'autre. À un discours de vérité qui dit “comment” est l'amour, ils opposent un discours de vie qui le pratique, quelle que soit sa forme.

Le speed dating, comme d'autres dispositifs de rencontre, annonce donc une crise de l'amour romanesque. Celui-ci, toutefois, n'a pas toujours existé. Il est né avec l'invention du roman d'amour, et s'est imposé en même temps que la diffusion du livre et de la lecture. La crise de l'amour romanesque est contemporaine des transformations du livre, sous l'effet de l'apparition de nouveaux médiums, le cinéma en première ligne, au XX^e siècle, et les technologies de réseau aujourd'hui. Le speed dating partage avec les espaces de rencontre en ligne sur Internet (sites de rencontres, mais aussi forums, *chats* et jeux vidéo en ligne) la mise en jeu de pratiques où les protagonistes peuvent avancer masqués avant de se dévoiler. La question de la sincérité de l'identité est une thématique constamment évoquée à propos des rencontres en ligne. Mais c'est précisément parce qu'y sont travaillés le besoin de se protéger de l'envahissement par l'autre, autant que le respect assumé du jardin secret de chacun. Le speed dating, mettant en scène la rencontre brute, sans fard, affronte la contradiction du discours romantique

qui est de plaider l'authenticité de l'amour, alors que les rituels qui font partie d'un film que l'on se fait et que l'on joue à l'autre sont perçus comme des tricheries, et non plus comme des jeux.

Références

- Michèle B. & Francesconi M. (2006), *Can Anyone Be "The" One? Evidence on Mate Selection from Speed Dating*, IZA Discussion Paper, 2377, Bonn, Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit.
- Brown N.P. (2003), The Road to Romance. It can be rocky, but rewarding, *Harvard Magazine*, march-april 2003, p. 28-28A. En ligne : <http://harvardmagazine.com/2003/03/the-road-to-romance.html>
- Finkel E. J. & Eastwick P. W. (2008), Sex Differences in Mate Preferences Revisited: Do People Know What They Initially Desire in a Romantic Partner?, *Journal of Personality and Social Psychology*, 94, p. 245-264.
- Finkel E. J. & Eastwick P. W. (2009), Arbitrary social norms influence sex differences in romantic selectivity. *Psychological Science*, 20, 1290-1295.
- Fisman R., Iyengar S., Kamenica E. & Simonson I. (2005), *Searching for a Mate: Theory and Experimental Evidence*, Stanford Graduate School of Business Research Papers, 1882.
- Foucault M. (1976-1984), *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir* (1976) 2. *L'usage des plaisirs* (1984) 3. *Le souci de soi* (1984), Paris, Gallimard.
- Gladwell M. (2005), *Blink: The Power of Thinking Without Thinking*, Little, Brown.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Trad. fr. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. I– La présentation de soi. II– Les relations en public*, Paris, Minuit.
- Kurzban R. & Weeden J. (2005), HurryDate: Mate preferences in action, *Evolution and Human Behavior*, 26 (3), p. 227–244
- Lardellier P. (2004), *Le cœur net. Célibat et amours sur le Web*, Paris, Belin.
- Wiseman R. (2009), *59 Seconds: Think a Little, Change a Lot*, London, Pan Macmillan. Tr. fr. (2010), *59 secondes pour prendre les bonnes décisions*, Paris, Lattès.

Le révolution Viagra

Le Viagra et les produits apparentés⁷ permettent aujourd'hui d'optimiser la rencontre sexuelle, et la performance physique qui lui est associée, jusqu'à un âge avancé. Ils offrent un bon exemple de la pertinence d'une approche médiologique pour cerner l'impact psychologique et social d'un artefact chimique qui interface à la fois la relation à autrui dans ce qu'elle a de plus intime et difficilement saisissable, et la relation de soi à soi-même et à son propre corps. Formuler les choses ainsi suggère d'ailleurs que dans une telle approche, ce n'est pas seulement le produit pharmaceutique qui est étudié comme médium, mais bien également le corps en tant qu'un cadre culturel occidental le pense lui-même comme un objet séparé de soi et s'interposant entre soi et autrui, avec ses possibles ratés : le corps est donc lui-même un médium. Étudier le Viagra, c'est étudier le corps dans une perspective intermédiaire, laquelle consiste à comparer les fonctionnements du médium corps, selon que lui est ou non associé le médium adjuvant.

Une approche naïve du Viagra ne ferait en effet que confirmer l'effet "découverte" décrit par la médiologie : en présence d'une innovation, les discours se rapportent à ce qui existait avant et qu'ils redécouvrent, soit sur le mode de l'enthousiasme, soit sur celui de la déploration nostalgique. Les uns ne voient que ce que le produit permet de gagner en puissance et en fonctionnalité par rapport à l'état du médium corps tel qu'il fonctionnait avant. Les

⁷ Le succès médiatique du Viagra[®] tend à faire de la marque un nom commun générique, comme Mobylette pour les vélomoteurs ou Frigidaire pour les réfrigérateurs, et de fait, quand nous parlerons ici du Viagra, sans indication qu'il s'agit de la marque déposée (®), nous désignerons par commodité sous ce nom, et à défaut d'autre actuellement disponible, l'ensemble des produits de la même famille.

autres regrettent un état antérieur où les relations de soi à soi et de soi aux autres leur paraissaient plus authentiques, moins biaisées, non transformées par la médiation chimique.

Ces derniers font comme s'il avait existé un état de l'humanité en quelque sorte originel où les relations des humains, et notamment la sexualité, n'auraient pas été médiatisées par leurs propres productions symboliques et techniques : un Eden perdu où les humains se rencontraient nus sans existence du péché (c'est-à-dire sans souci d'interdits gérant l'inceste et les différences d'âge et de sexe). C'est évidemment un leurre et l'effet "invention" consiste précisément dans la création, du fait même de l'irruption de l'innovation, d'une fiction sur "l'auparavant", qui est à cette occasion reconstruit et, pour ainsi dire, lui-même inventé. Le Viagra n'est en effet qu'une étape de plus sur la longue route de l'artificialisation de l'humain par lui-même, qui commence dès l'instant où précisément il devient humain en inventant le langage (et en étant du même coup inventé par lui). Il n'y a pas de relation sexuelle (et a fortiori amoureuse avec tout son cortège de récits, de rituels, de parades) où les humains ne fassent peu ou prou intervenir des artefacts, ne serait-ce que celui qui leur fait penser leur corps ou telle partie de leur corps comme un moyen, c'est-à-dire un instrument, identifiable comme tel notamment à ce qu'il lui arrive de dysfonctionner. Le fait que nous puissions imputer à une partie de nous-mêmes, comme à un objet détachable, d'être le site d'un dysfonctionnement, d'un raté, nous rassure, nous permet de nous dire que nous ne dysfonctionnons pas nous-même dans notre entier, que seule défaille cette partie de nous. Les autres mammifères ne se pensent pas agir quand ils agissent. Les humains disposent, pour leur bonheur comme pour leur souffrance, de cette capacité réflexive. Peut-être dans le vécu limite de l'orgasme, là, ne pensons-nous pas, mais dans tout ce qui précède et y conduit, y compris dans le feu de l'action, on pense (en tous cas, ça pense pour nous).

À l'opposé, les thuriféraires de l'innovation commettent usuellement l'erreur qui consiste à croire que le nouveau médium va permettre de réaliser les mêmes choses qu'avant, véhiculer les mêmes contenus, avec seulement plus d'efficacité. C'est l'exemple connu que donne Régis Debray (1991) de la position d'une partie du clergé face à l'invention de l'imprimerie : une machine à dupliquer les messages en grand nombre, aux mains de l'autorité qui a les moyens de se payer la machine en question, va permettre de diffuser plus largement et plus profondément le message de l'Égli-

se. C'est oublier que le médium présente des caractéristiques techniques propres, dont il transmet les effets en même temps que les messages, de sorte que certains contenus de message sont davantage que d'autres en connivence avec le nouveau véhicule. Imprimer la bible en un millier d'exemplaires suppose de s'entendre sur l'original qui sera choisi pour modèle, alors qu'auparavant, le manuscrit permettait à chaque copiste de choisir sa version de l'original et de se référer à la traduction et aux commentaires de son choix. Il faut donc, aux fins de déterminer le texte de référence à imprimer, réunir un colloque de théologiens, de traducteurs, de philologues, qui acceptent de discuter entre eux, c'est-à-dire de rendre discutables, des textes qui étaient jusque là affaire de positions de principe pour lesquelles on se vouait facilement les uns les autres au bûcher des hérétiques. L'imprimerie accompagne donc, voire suscite, la société discutante : elle permet de mieux diffuser les idées, mais celles-ci se transforment dans leurs contenus.

On pourrait pareillement penser que le Viagra n'a pour seul effet que d'accroître les performances sexuelles. Il pourrait passer pour le dernier en date des instruments du modèle phallocentré de la rencontre sexuelle, permettant d'appareiller les corps en vue d'une relation qui vise, à défaut d'idéal romantique, la perfection d'un coït cinématographique. Mais en modifiant le fonctionnement du médium corps, il transforme du même coup le rapport de l'homme à lui-même et à ses partenaires. Par exemple, en assurant tout un chacun d'une érection complète et à la demande, il prive du même coup cette performance de la valeur qu'elle avait dans ce modèle, où tout le monde n'était pas logé à la même enseigne : avoir une érection facile et durable cesse d'être l'indice d'une virilité différenciatrice entre les hommes.

L'approche raisonnée des effets du médium Viagra sur le médium corps permet tout de même de prédire que la fameuse pilule bleue annonce en matière sexuelle une révolution comparable à celle de la pilule contraceptive quarante ans plus tôt. Seule l'Église catholique défend encore l'idée que la pilule contraceptive, qui est certes un artefact chimique avec ses effets également secondaires, a rendu moins authentiques que jadis les relations amoureuses et sexuelles entre ceux qui en ont fait usage. Qui, a contrario, neutraliserait la discussion en prétendant qu'elle n'a eu pour seul effet que de permettre de multiplier les relations sexuelles en évitant les grossesses non désirées ? On sait le rôle que sa diffusion a joué dans l'émancipation des femmes et la réappropriation par elles de

l'usage de leur propre corps. Au-delà des deux visions naïves de l'innovation, l'une qui n'y voit qu'une perte (d'authenticité, de signification, de proximité à soi et à l'autre...), l'autre qui n'y voit que les résultats instrumentaux (mieux appareiller le corps pour une de ses fonctionnalités), qu'est-ce que le Viagra et les produits apparentés sont en train de changer dans l'humain ?

Nous nous essaierons ici à prédire, à partir des caractéristiques et des effets connus du produit, les paramètres médiologiques de la révolution Viagra. Les lignes qui suivent sont nourries par notre propre expérience et les discussions informelles que nous avons pu avoir avec des hommes et des femmes de notre génération (entre 45 et 65 ans), sans que l'on puisse parler strictement, ni d'observation au sens ethnographique ou sociologique (participante, en l'espèce...), ni d'entretien de recherche. Le problème méthodologique posé aux sciences sociales par le Viagra[®] et les médicaments apparentés, c'est que leur introduction est encore récente dans un domaine de la vie intime, et plus précisément de ses bégaiements, sur lequel les hommes s'expriment peu volontiers. Les méthodes classiques de collecte d'informations par entretiens ou questionnaires se heurtent aux biais traditionnellement relevés dans les études sur le comportement sexuel. Pour le moment, en tous cas, car l'un des premiers effets d'un médicament qui permet de traiter l'impuissance comme un simple rhume devrait être dans les années qui viennent de permettre aux hommes de parler de leurs "pannes" comme on parle d'un simple rhume. En attendant, les propos de nos interlocuteurs manifestent très probablement des oublis, des minimisations ou au contraire des exagérations. Ils nous ont surtout permis d'ouvrir des pistes de réflexion, de pointer des aspects auxquels nous n'aurions peut-être pas pensé, et donc d'adosser sur les informations recueillies une approche plus formellement médiologique, laquelle consiste à prédire, à partir des caractéristiques et des effets connus du produit, ses conséquences probables, parce que logiques, sur la systémique de la relation. La démarche n'est pas non plus éloignée de celle de la *Verstehenssoziologie* de Georg Simmel.

Il nous faut également préciser que notre expérience et nos entretiens sont limités à l'univers hétérosexuel qui est habituellement le nôtre. Le lecteur repérera que nous nous référons la plupart du temps à l'interaction entre hommes et femmes, dans une rencontre où l'érection se manifeste donc d'un seul des deux côtés. Nous devons laisser à d'autres le soin de poursuivre la réflexion, éventuellement de la contredire, en l'élargissant au cas des relations

homosexuelles masculines. Nous gageons cependant qu'elle fournit à une telle entreprise, de même qu'à des enquêtes plus systématiques, une base utile.

Le Viagra et ses “cousins”

Les dysfonctions érectiles concernent en France un homme sur quatre entre 18 et 70 ans (Costa & *al.* 2003), avec une forte corrélation à l'âge, puisqu'elles concernent un homme sur trois après quarante ans (*id.*, et Giuliano & *al.* 2002). L'impuissance est un trouble fonctionnel qui affecte fortement la relation sexuelle en raison de l'investissement important des performances de leur pénis par les hommes : investissement qui est libidinal (s'il n'y a pas érection, l'espoir de coït est faible ou nul) mais aussi largement imaginaire (l'organe est le lieu corporel de la virilité et l'objet supposé du désir des femmes).

La relation entre homme et femme peut être obérée jusque dans la possibilité même de la rencontre initiale. La crainte de la “panne”, qui peut envahir le champ des préoccupations masculines au point de se transformer en quasi-certitude que “ça ne marchera pas”, provoque des conduites anticipatrices d'évitement de la rencontre : il est plus facile de ne pas essayer que d'être confronté à l'échec une fois en situation. Le désir lui même finit par être atteint, car l'évitement devenant habitude, moins on essaie, moins on a envie d'essayer.

De nombreux couples sont confrontés à ce problème, et les femmes ont souvent du mal à comprendre pourquoi leur compagnon “n'essaie” même pas, ne fait pas d'effort pour être tendre, ou décline leurs avances. Elles se disent “Il n'a plus envie de moi”, mais l'explication, qui se résumerait plutôt du côté des hommes par la formule “À quoi bon ?”, est plus subtile qu'une simple relation de cause à effet : la perte de désir est au moins autant une conséquence qu'une cause du problème érectile. Il y a donc un bouclage en “cercle vicieux” qui rend pertinent une approche systémique.

À la solution classique, qui est de consulter un thérapeute pour déplier le fonctionnement du couple ou du psychisme, s'ajoute depuis la fin des années 1990 la possibilité beaucoup plus pratique et plus rapide de lever le symptôme en prenant un comprimé de Viagra® ou d'un de ses “cousins” apparus plus récemment sur le marché, le Cialis® et le Lévitra®.

Viagra® est une marque commerciale déposée par les laboratoires Pfizer, une multinationale américaine, pour désigner un pro-

duit dont le principe actif est le sildénafil, et distribuée aux États-Unis et en France, après autorisation des administrations sanitaires, depuis 1998. Depuis l'introduction du Viagra® sur le marché, des produits plus performants ont été découverts, comme le Cialis® (tadalafil), marque déposée par les laboratoires Lilly Icos, et le Lévitra® (vardenafil), de BayerPharma et GlaxoSmithKline, qui ont reçu leurs autorisations de mise sur le marché en Europe et aux États-Unis en 2003. Ainsi que nous le précisons plus haut, nous désignerons par commodité sous le nom de Viagra, sans indication qu'il s'agit de la marque déposée (®), l'ensemble de ces produits, dont les plus récents concurrencent fortement l'invention originale des laboratoires Pfizer.

Le mode d'action commun à ces molécules est d'inhiber l'action de la phosphodiesterase-5, qui est une enzyme qui contracte les fibres musculaires lisses des corps caverneux du pénis au repos, empêchant ainsi le sang d'affluer dans les corps caverneux. Ces produits provoquent donc la relaxation de ces fibres musculaires, et la facilitation de la circulation sanguine qui en résulte permet l'érection naturelle du pénis.

Dans le cas du sildénafil (Viagra® proprement dit), la relaxation des tissus caverneux se produit entre 15 et 60 minutes après l'absorption, à la condition qu'un contexte érotique (caresses du ou de la partenaire) favorise l'excitation sexuelle. L'érection n'est donc pas mécanique : le Viagra n'est pas un aphrodisiaque, il restaure seulement la réaction érectile réflexe des organes génitaux mâles à une stimulation. L'action du Viagra® se fait sentir jusqu'à quatre heures après son absorption, ensuite, le foie l'élimine rapidement.

Le délai d'effet assez long (il faut prendre le comprimé une heure avant) pour une durée d'action relativement courte appelle d'emblée une remarque concernant ses effets sur la relation, car un tel traitement nécessite une programmation de la vie intime du couple qui est souvent mal ressentie. L'homme peut difficilement dissimuler à sa partenaire qu'il prend un adjuvant, ce qui implique d'en parler préalablement. Le produit convient davantage à des couples déjà établis qu'à l'issue imprévisible d'une soirée en charmante compagnie.

Mais les progrès rapide de la recherche permettent déjà de contourner ce problème avec les nouveaux produits comme le tadalafil et vardenafil, dont l'action est plus rapide et prolongée. Cialis® et Levitra® sont efficaces dès la fin du premier quart d'heure et leur

durée d'action est de 24 heures, voire 36 heures, toujours sous condition d'une stimulation sexuelle. De telles performances offrent aux couples une plus grande liberté. Il n'est plus nécessaire de programmer ses rapports sexuels à l'heure près. En prenant un comprimé par exemple le samedi, un homme peut présenter une érection le dimanche en réponse à une stimulation. Il lui est également davantage loisible de dissimuler à son ou sa partenaire qu'il a pris du Viagra, s'il souhaite lui laisser penser que son érection est une réaction entièrement naturelle. C'est alors plutôt l'excès inhabituel de performance qui le trahit...

Ces médicaments peuvent aider tous les hommes qui souffrent d'une difficulté érectile, peu importe leur âge ou leur orientation sexuelle. Ce sont surtout les impuissances d'origine psychologique qui réagissent le mieux : les produits sont efficaces dans 80 à 92% des cas. Dans les impuissances qui ont des causes organiques, 40 à 75 % des utilisateurs de Viagra rapportent tout de même une amélioration de leur capacité érectile.

Il existe des contre-indications, qui rendent nécessaire la prescription par un médecin, mais elles sont limitées. Les nitrates sont la seule qui soit dangereuse, car le Viagra en augmente considérablement les effets vasodilatateurs et l'association des deux peut provoquer une chute mortelle de la tension artérielle. Les problèmes cardio-vasculaires ne constituent pas directement une contre-indication : c'est le fait que les hommes cardiaques et souffrant d'hypertension ou d'angine prennent généralement des médicaments à base de nitrate, qui est le véritable danger. Certaines drogues dures comme les "*poppers*" qui contiennent aussi des nitrates sont également contre-indiquées.

Les effets secondaires sont peu nombreux et acceptables : une à deux personnes sur dix signalent selon les cas des maux de têtes, des bouffées de chaleur, des troubles digestifs, des congestions nasales, et pour Viagra® un trouble inexpliqué de la vision des couleurs qui fait parfois voir les verts en bleu. Ces effets secondaires, ainsi que les incertitudes sur les effets éventuels à long terme, soulignent surtout la nécessité d'un suivi médical. Le propos n'est cependant pas ici de traiter des aspects médicaux de ces médicaments, mais d'envisager les retombées prédictibles de ces caractéristiques sur la personne, sur sa relation de couple, et sur l'organisation sociale de la sexualité en général.

La saturation du modèle “anatomique” de la virilité

Le premier effet du Viagra, en permettant une érection presque à coup sûr en réponse à une sollicitation de son ou de sa partenaire, est de redonner confiance, estime de soi et appétit de relations à l'homme inquiet de ses pannes ou absences de performance. L'érection est très communément vécue du côté masculin comme une condition de la réalisation effective de l'acte sexuel, et donc de la satisfaction, même si les études montrent qu'un orgasme masculin est possible sans érection : pas d'érection, pas de pénétration, donc pas de “rapport” au sens canonique du terme, et la plupart du temps – tout de même – pas d'orgasme. Sur un plan plus imaginaire, elle est aussi pour la plupart des hommes, vis-à-vis des femmes, une condition de leur prestation virile. À la différence des femmes, ils ne peuvent pas faire semblant de prendre du plaisir pour rassurer leur compagne : ce qui caractérise l'homme, c'est que son désir et son plaisir sont visibles dans une transformation importante de son anatomie. En rétablissant la capacité érectile, le médicament permet donc à la fois la démonstration virile et le plaisir en tant que tel. Certains utilisateurs annoncent d'ailleurs des sensations érotiques et un coït plus longs et plus intenses, et la durée d'action de 24 à 36 heures leur permet, comme on dit, de “remettre le couvert”.

Le Viagra facilite de ce point de vue la rencontre sexuelle, ou du moins, en renversant la spirale qui va de l'échec à la peur de l'échec, laquelle renforce les chances d'échec, il lève l'anticipation négative qui obère les possibilités de rencontre. Bien entendu, il ne réduit pas les autres facteurs qui peuvent éventuellement alimenter des conduites d'évitement de la rencontre ou de l'acte lui-même, comme la timidité ou l'absence de désir.

En première approche, on peut donc interpréter les bénéfices du Viagra dans un modèle assez simple, fonctionnel pourrait-on dire, de la sexualité : il rétablit la virilité là où elle était défectueuse. Même les effets, plus cognitifs, d'inversion du cercle vicieux de l'anticipation relèvent d'une systémique dont la boucle de rétroaction est courte. Et à cet égard, le médicament sature le modèle, puisqu'il produit une performance complète et à la demande.

Ce qui est intéressant, c'est ce que l'on peut toutefois prédire des effets d'une telle saturation. En règle générale, sauf dans ce que met en scène la fiction pornographique, l'érection n'advient ni sur commande, ni systématiquement. Il y a une incertitude de l'érection, et c'est ce qui, justement, permet d'établir des différences,

puisque tous les hommes, confrontés aux mêmes objets, n'ont pas la même réactivité, ni les mêmes performances. En d'autres termes, c'est la variabilité de la réaction érectile et la possibilité de son échec qui permettent de désigner des hommes comme plus ou moins "virils".

L'homme viril, c'est celui qui bande presque certainement en présence d'une femme, là où d'autres hommes ont des réactions plus incertaines. Les uns expriment une confiance en eux qui ne perturbe pas le mécanisme de l'érection, les autres ont besoin d'être rassurés par leur partenaire, d'être en confiance dans la relation. Par contrecoup, les premiers rassurent les femmes sans ambiguïté sur leur désirabilité : l'emboîtement des désirs s'effectue sans balbutiements et ne suscite pas d'inquiétude. Tandis que les seconds requièrent des partenaires patientes et compréhensives, qui ont, elles, suffisamment confiance dans leur féminité pour ne pas traiter la panne de leur compagnon comme un message négatif qui leur serait personnellement adressé, et peuvent gérer le problème en instaurant l'espace de confiance propice à la levée du blocage. Dans la compétition entre hommes pour l'accès aux femmes, les hommes virils émettent des signaux corporels rassurants pour les deux partenaires, et ont logiquement plus de chances d'être acceptés, voire recherchés par les femmes.

Quelque peu satisfaisante que soit cette conclusion pour ceux qui n'en retiendraient que sa coloration biologisante, elle est habituellement confirmée par le carnet de rendez-vous des hommes en question, et reste abondamment mise en scène par la filmographie qui oppose les figures classiques du "tombeur" et du "timide", dont les succès féminins respectifs, tout en étant inversement proportionnels à leur intelligence et, souvent, à leur crédit de sympathie, sont toujours prédictibles : le premier "gagne" au début, le second parfois à la fin, mais au terme d'un parcours d'obstacles qui donne tout de même sa matière au scénario du film ou de la série.

A contrario, dès lors que l'érection peut s'obtenir pour presque tout le monde complètement et à la demande, rien ne vient plus différencier les hommes les uns des autres à cet endroit précis : un tel n'est pas plus viril que tel autre du seul fait qu'il bande aisément, puisque cette performance fait désormais partie des prestations offertes par les catalogues pharmaceutiques. Dit autrement, si l'érection devient facile, elle devient moins virile. Elle cesse d'être un message corporel auquel les femmes peuvent donner sens sur leur propre désirabilité. La question de la partenaire, en présence de

l'érection qu'elle suscite, devient : "Est-ce qu'il en a pris ?", et si tel est le cas : "Est-ce qu'il me désire, ou est-ce que c'est mon propre désir (et plus précisément l'hypothèse qu'il fait que je le désire) qui provoque son érection ?". Davantage de certitude du côté de la réponse corporelle de l'homme a pour contrepartie l'émergence d'une incertitude du côté de sa partenaire.

On peut donc pronostiquer que le modèle "anatomique" de la virilité, qui est ainsi saturé par la possibilité offerte à presque tous les hommes de pouvoir s'y conformer parfaitement, sera tôt ou tard confronté aux effets paradoxaux de cette saturation. Ce paradoxe, c'est celui d'une virilité qui, dans la compétition entre les hommes pour l'accès aux femmes, cesse d'être différenciatrice et par conséquent n'est plus virilisante.

La fin de l'équation masculin = actif

Les relations entre femmes et hommes restent dominées par un schéma ancien mais encore largement répandu, qui veut que l'homme ait une position active, d'initiative de la rencontre, qu'il fasse le premier pas, parle le premier, et d'une façon générale dépense une certaine dose d'énergie à conquérir la femme comme une forteresse. C'est un schéma qui procède à la fois d'un fond commun aux relations sexuelles des espèces mammifères, et d'un script amoureux que l'on retrouve dans la plupart des genres, du courtois au romantique, en passant par le libertin. La femme s'y présente à l'inverse comme un objet de désir passif, réservé, voire réticent (car une forteresse aisément prenable n'aurait pas de valeur), et qui à défaut de pouvoir s'exprimer par le verbe ou l'agir, ne peut attirer l'attention qu'en silence : en soignant ses formes visuelles. L'opposition activité-passivité, recoupant l'opposition masculin-féminin, produit une certaine représentation de la rencontre sexuelle, dans laquelle l'érection exprime le débordement de l'énergie virile suscitée par la seule vue des formes accueillantes de la femme, laquelle dans le processus n'a pas besoin de faire grand chose, et est même culturellement invitée à ne pas trop en faire.

Ce schéma, dont le rapt et le viol sont les figures anthropologiques extrêmes, en même temps que les plus universelles, a la vie dure, car il faut bien constater que les tentatives modernes d'y échapper en promouvant des images inversées ne fonctionnent pas aussi bien : les hommes sont encore souvent paniqués par les femmes entreprenantes, et les femmes elles-mêmes ne sont pas toujours attirées par les hommes qui n'osent pas prendre l'initiative. On sait

pourtant que dans l'intimité du couple, c'est-à-dire dès que les échanges sexuels sont soustraits à la visibilité sociale, les rôles sociaux de genre peuvent être laissés au vestiaire, et qu'alors, activité et passivité peuvent alterner entre les partenaires. Mais lors d'une première rencontre, et au cours des suivantes tant que cette intimité ne s'est pas mise en place, la distribution socialement normée des rôles prédomine souvent dans ses effets. Elle structure les jeux de séduction, en amont du premier baiser (qui est lui-même un de ces moments que les plans de cinéma dépeignent comme un mouvement de l'homme se penchant sur la femme qui le reçoit), et ces jeux se prolongent sans discontinuité dans les préliminaires amoureux. De nombreux hommes ne peuvent pas faire autrement, pour entrer dans leur fantasme, que de prendre et garder l'initiative.

Or, le mode d'action du Viagra, qui est de produire une érection sur une stimulation de la part de la partenaire, rend désormais explicite, dans la représentation de l'acte sexuel, la position initiatrice et active de celle-ci. En d'autres termes, on ne peut plus contourner la réalité que, non seulement l'interaction sexuelle est possible à l'initiative de la femme, mais qu'elle n'est même, dans ces cas, possible qu'à cette condition.

Le Viagra n'est pas un aphrodisiaque, rappelons-le : l'érection ne résulte pas du seul désir de l'intéressé, elle doit être suscitée par la partenaire, et ce par une action de stimulation (caresse, par exemple) de sa part, et pas juste par sa présence visuellement excitante. Le centre de décision de l'acte se déplace, car c'est la partenaire qui occupe la position active, en détenant les clés du déclenchement de l'interaction, tandis que l'homme a l'occasion de vivre une position de réception de la sollicitation. Bien que le Viagra sature le modèle viril en permettant des érections sans faille, il en contredit le jeu convenu autour de la figure de l'homme actif sollicitant la femme passive, puisqu'il fait place à une configuration dans laquelle l'homme attend, écoute, s'ouvre à l'autre.

L'interaction intime peut être transformée en profondeur par cette tranquille certitude que l'érection ne posera pas problème. La centration sur soi et les sensations de son corps propre, la recherche frénétique de ses propres sensations dans le souci de trouver celle qui va provoquer l'érection, vécue sur un mode instrumental, fait généralement partie de ce qui justement installe et perpétue le problème érectile, car on en oublie l'autre et ses sensations et on se ferme à elle ou à lui en se coupant des stimulations qu'elle ou il pourrait nous proposer. Au contraire, cesser de se préoccuper de soi

permet d'être disponible à l'autre, de la/le solliciter, d'obtenir en retour ses réponses érotiques, et donc d'amorcer une boucle d'interactions positives.

L'interrogation des paramètres visuels de l'excitation

Il faut insister sur cette importance de la stimulation tactile dans le déclenchement de l'érection sous Viagra, car le mécanisme met en cause un autre paramètre très universel des rencontres hommes-femmes, qui est le primat du visuel dans l'excitation.

Les hommes hésitent à le dire de nos jours car l'aveu est socialement incorrect (alors même que l'espace public n'a jamais été autant envahi par les images de corps féminins aussi somptueux que dénudés), mais le fait est que le physique d'une femme reste souvent ce qui compte en premier dans la décision qu'ils prennent d'amorcer ou de poursuivre la rencontre. Cela ne veut pas dire que la rencontre est impossible entre un homme et une femme en fonction d'autres critères : on peut en discuter. Mais précisément, alors que l'on peut en discuter, les effets que provoque sur un homme ou un groupe d'hommes la survenue d'une femme aux formes canoniques sont, eux, indiscutables.

Cette prévalence du visuel sur les autres canaux sensoriels dans le déclenchement de la mécanique désirante chez l'homme serait étroitement liée à la fonction de la vision dans les activités qui lui sont traditionnellement dévolues. Nancy Huston (2012) décrit bien cette différenciation des facteurs de l'attraction entre hommes et femmes. Dans la recherche d'un partenaire, alors que les femmes recherchent des hommes susceptibles de les protéger, elles et leur progéniture, et peuvent être attirées par des indices qui, de ce fait, ne sont pas forcément physiques (force, intelligence, situation sociale, prestance verbale...), les hommes, eux, sont d'abord portés à identifier les femmes susceptibles de porter des enfants beaux et sains, les critères sont physiques (préférence pour des femmes jeunes et bien faites) et cette identification est visuelle.

Cette explication biologisante doit être tempérée, car les femmes ne sont pas indifférentes non plus à l'aspect visuel des hommes. Par ailleurs, la vision et le regard chez l'être humain ont un rôle prépondérant dans la construction de l'identité subjective, qu'il s'agisse de l'homme ou de la femme. Mais même en tant que construction sociale, ce primat du visuel est exacerbé dans nos sociétés, d'une part par la sollicitation continue du regard dans l'espace public, envahi par les images érotiques et traversé par les

jeux de dévoilement des corps, et d'autre part par le schéma culturel discuté plus haut, associant en couples complémentaires le masculin et le féminin, et l'actif et le passif. Le modèle de la femme-objet qui la cantonne dans un rôle passif oblige en effet cette dernière, faute d'avoir l'initiative de parler ou de toucher (c'est-à-dire de recourir aux canaux acoustique et sensori-moteur), à limiter son action de séduction au montrer et au faire voir. Le canal visuel est ainsi sollicité de façon privilégiée chez les hommes dans les mécanismes de l'excitation sexuelle et conduit à opérer une sélection en fonction de la conformité à des canons esthétiques qui ont une certaine variabilité (autrefois on préférait les femmes bien en chair, par exemple, alors qu'aujourd'hui prévaut la femme mince) mais qui sont toujours des modèles visuels.

L'inauguration, avec le Viagra, d'un rôle premier du tactile et de la sensation suggère qu'une partenaire, désormais, n'a plus besoin d'être un top-modèle pour déclencher l'excitation. Bien entendu, ceci ne veut pas dire que l'exaltation des formes visuelles de l'objet du désir n'a pas encore de beaux jours devant elle. Les femmes les plus éloignées des canons contemporains de la beauté plastique vont continuer à avoir du mal à mobiliser l'attrance des hommes avant de se retrouver dans une situation suffisamment intime pour pouvoir communiquer dans les registres tactile et cénesthésique. Mais on peut tout de même prédire des déplacements dans le jeu subtil des interactions entre hommes et femmes dans les situations intermédiaires où l'attrait mutuel équilibre les réticences : ce sont tous les cas de figure où des hommes hésitent à aller plus loin avec des femmes alors que de la séduction mutuelle existe entre eux, ou qu'une forme de relation stable, amicale ou complice, vaudrait peut-être de faire un pas de plus, mais où ils se disent que cela pourrait ne pas marcher parce qu'un bouton sur le nez de leur interlocutrice ou quelques kilos superflus mal placés risquent de leur couper leurs effets au moment critique. Prisonniers qu'ils sont des canons de la plastique, les uns préfèrent s'interdire toute manœuvre de séduction plutôt que de donner de faux espoirs à leurs consœurs, d'autres cultivent les formes perverses du donjuanisme en jouant aux allumettes sans avoir les moyens ou l'intention d'éteindre les incendies qu'ils provoquent. C'est dans ces configurations limites des relations hommes-femmes que des transformations semblent prévisibles en autorisant le passage à l'action.

Le Viagra est un analyseur remarquable des déclencheurs de la mécanique désirante. À l'usage, il permet à un homme de se

rendre compte que ce n'est pas parce qu'une femme est belle qu'il la désire, mais que c'est parce qu'il la désire qu'elle est belle. Et sa partenaire, de se sentir belle dans le regard d'un homme, peut être en retour portée vers lui, relançant son désir en l'élisant comme désirable. La spirale positive d'un désir mutuel allant s'accroissant permet alors de s'affranchir de la prise d'adjuvants, alors que les effets en quelque sorte cognitifs du Viagra s'installent, eux, durablement. Le jeu des désirs réciproques, facilité au démarrage par l'adjuvant, révèle aux partenaires, à l'homme surtout, que les ingrédients de la désirabilité sont ailleurs que dans la plastique de l'autre : quelque part dans les scripts qui affectent à chacun des rôles complémentaires, ou quelque part dans la circulation des regards d'un partenaire sur l'autre, ou des deux partenaires sur des tiers. C'est d'ailleurs ce que montre bien l'émergence de ces mouvements du désir dans des dispositifs qui occultent le canal visuel, comme l'échange de SMS examiné plus haut, ou les échanges en ligne que nous explorons plus loin : ça fonctionne avec n'importe quels partenaires, bien que l'on ne voie pas s'ils sont physiquement avenants ou non.

Il peut arriver qu'en présence d'une femme particulièrement belle, un homme soit incapable d'érection, même sous Viagra, s'il n'arrive pas à imaginer que cette femme le désire. Les dispositifs de sexualité vénale (prostitution, tournage de scènes pornographiques) sont propices à de telles situations. Ils ont même pour effet logique d'empêcher que soit levée l'incertitude sur le désir de l'autre : dès lors que la partenaire est payée pour "cela", serait-elle désirante elle-même que rien ne permettrait à son client de s'assurer de sa sincérité.

Le désir se vit de l'intérieur, comme une pulsion physique déclenchée par, et portée vers, un objet, l'être désiré, qui s'impose visuellement, unilatéralement, comme ce qui doit le satisfaire. Les registres biologique, corporel, imaginaire sont confondus dans une même expérience, en sorte que si je ne bande pas, si je ne "peux" pas, c'est que je ne désire pas, et donc que je n'aime pas. L'alchimie subjective qu'éveillent les effets contrastés du Viagra résulte en un redéploiement de ces registres, un dépliage de la question du désir par l'introduction de la dimension des représentations. La figure consistante de l'objet beau par lui-même (le "canon"), qui contiendrait en lui les qualités propres à susciter le désir, de même que la figure tout aussi consistante d'une biologie qui déclencherait son mouvement à la seule vue d'un stimulus approprié, ces figures

sont rendues incertaines par le jeu des représentations que les partenaires se donnent d'eux-mêmes et qu'ils se donnent les uns des autres. Ainsi que l'ont bien montré Jacques Lacan et René Girard, dans des approches théoriques différentes mais sur ce point convergentes, le désir ne poursuit pas un objet pour lui-même, mais l'objet du désir d'un autre. Il n'est pas désir de soi pour l'autre ou de l'autre pour soi, mais est désir du désir de l'autre. Énigme des sources du désir, dans ce cas : si l'érection sous Viagra est commandée par le désir de l'autre, qui ouvre le feu ? Si l'érection ne prend pas sa source chez le porteur du pénis lui-même, dans une libido pensée comme autonome, c'est donc l'autre qui la commande. Mais est-ce bien parce que sa partenaire le désire, ou est-ce parce qu'il se représente que sa partenaire le désire ? Et dès lors, est-ce parce qu'il la désire, parce qu'elle le désire, ou parce qu'il désire qu'elle le désire ? Celui qui met le feu aux poudres, qui initie le rapport, est-il celui des deux qui pense le plus fortement que l'autre le désire : celui qui est le plus dupe des deux ?

Un analyseur de la psychologie du vieillissement

Les troubles de la fonction sexuelle deviennent plus fréquents avec l'âge. Le Viagra est de ce fait présenté comme de bonne indication chez les seniors. Mais médiologiquement, son retentissement ne se limite pas au rétablissement d'une fonction sexuelle diminuée. Le Viagra modifie l'ensemble des rapports de l'individu à son vieillissement. En effet, son mode d'action est de rétablir une fonction qui n'est pas atteinte biologiquement, mais bloquée psychologiquement. On sait que l'homme est réactif sexuellement jusqu'à un âge avancé, et le Viagra ne fait que rétablir cette réactivité naturelle. Il fait découvrir à son bénéficiaire que la dysfonction sexuelle n'est pas le résultat d'un amenuisement de sa force vitale avec l'âge, mais que c'est plutôt l'idée qu'il se fait de son âge qui agit insidieusement sur ses capacités. En d'autres termes, le Viagra enseigne par ses effets que c'est d'abord dans la tête que l'on vieillit.

La vieillesse s'accompagne en effet d'une altération de l'image de soi, certes étayée sur la détérioration objective de l'aspect physique et sur la diminution des performances physiques générales. Mais c'est surtout la crainte d'être moins désirable qui enclenche l'anticipation négative de la rencontre. Par ailleurs, les hommes captifs du paradigme visuel voient aussi leurs partenaires vieillir et leur offrir une image moins désirable. Pour être plus précis, et dans le prolongement du raisonnement précédent, les hom-

mes en question se sentent moins valorisés d'être désirés par des partenaires vieillissantes : là encore, vieillir est affaire de regards, de soi sur soi, de soi sur l'autre, et de la représentation que l'on se fait du regard de l'autre sur soi.

Par ailleurs, le vieillissement, c'est aussi l'accumulation d'une histoire, et dans le cas des vieux couples, d'une histoire à deux : plus on avance en âge, plus on a accumulé une alternance de bons et de mauvais moments avec une ou plusieurs partenaires. Or, si les bons moments ont pour qualité d'être toujours des premières fois, les mauvais ont au contraire tendance à fonctionner comme rappels les uns des autres. Toutes les fois où nous sommes rejetés, ou que la relation dérive dans l'échange névrotique ou pervers, nous invitent à anticiper davantage les prochaines fois et à durcir les attitudes d'évitement : évitement des rencontres dont on se dit qu'elles pourraient poser des problèmes déjà vécus, évitement des sensations et des émotions pouvant rouvrir de vieilles blessures. C'est ce que l'on appelle l'expérience, mais qui a pour retombée la mise à distance d'avec les autres et d'avec ses propres émotions et sensations.

Renouer avec ces sensations sous l'influence du Viagra a des effets de remémoration du type : "Ah oui, telles étaient la facilité et la simplicité avec lesquelles je réagissais physiquement quand j'avais vingt ans". Une remémoration qui, parce qu'elle n'est pas que cérébrale, mais vécue physiquement, engage une transformation du vécu du vieillissement : telles sont la facilité et la simplicité avec lesquelles je suis à nouveau en train de réagir maintenant. Le Viagra se présente ainsi comme un analyseur du vieillissement en tant qu'il est un mécanisme délétère avant tout psychologique.

La sexualité du troisième âge a longtemps fait l'objet de discours se voulant rassurants, en fait consolateurs, sur le maintien d'une activité hédonique placée davantage sous le signe de la tendresse. Ces discours font frémir les hommes, qui voient plutôt dans les pannes de leur sexualité les signes avant-coureurs de leur prochaine éjection de la cour des vivants. Le Viagra leur permet de reporter cette inquiétude à plus tard : les douleurs articulaires et le manque de souffle se chargeront de leur rappeler la réalité bien avant que leur pénis tire sa révérence. Et il est vrai qu'à l'ombre de cet adjuvant, les femmes de leur génération elles-mêmes se redécouvrent capables de provoquer chez les hommes cette réaction anatomique qui les assure de leur propre désirabilité et de leur pouvoir retrouvé.

Certes, le vieillissement est également un processus objectivement biologique. Même si la fonction érectile peut se maintenir chez l'homme jusqu'à un âge avancé, l'appareil génito-urinaire est affecté par les transformations du circuit de production des hormones comme la testostérone. L'adénome de la prostate concerne 80% des hommes, et cet organe ne redevient pas souple comme par miracle en prenant du Viagra. La production séminale s'essouffle donc avec le temps. L'écart entre une érection qui se maintient et une éjaculation qui peut être retardée, voire laborieuse, produit des effets également intéressants (outre, bien entendu, l'allongement de la durée de la performance) : l'horizon de l'orgasme pour soi s'éloignant, l'installation dans la durée conduit à être plus attentif au plaisir de l'autre, à rechercher (pour ainsi dire en attendant) la satisfaction de la partenaire. Le plaisir d'être dans le regard de l'autre celui qui lui apporte la satisfaction engage là encore une spirale, qui peut aller jusqu'à l'oblation : renoncer à sa propre satisfaction au bénéfice de l'autre.

Un analyseur des difficultés du couple

L'érection rassure l'homme sur sa virilité mais aussi rassure la femme sur sa désirabilité. Elle clôt l'imaginaire de la relation sur la figure solide d'un schéma associant un besoin sexuel bien identifié et l'objet tout aussi bien identifié de sa satisfaction. Les discours d'inspiration psy ont beau se déployer, qui plaident pour des relations hommes-femmes fondées d'abord sur l'échange parlé, le partage, l'égalité, la symétrie : le modèle mammifère du ravissement (au sens où Roland Barthes le souligne : dans "ravir", il y a l'idée de rapt) a la vie dure. Le fait pour une femme d'être désirée par un homme qui prend l'initiative, qui a envie d'elle, même quand elle n'a pas envie de lui, et d'une certaine façon même quand elle n'a pas envie d'elle-même, consolide le lien dans ce que l'on pourrait considérer comme une rassurante aliénation. Le désir ferme, résistant, imbécile dans son animalité de l'un des partenaires relance le désir de l'autre. Il permet de situer clairement la source du désir, son point d'origine : c'est un désir qui n'est pas le mien, cette étincelle dans l'œil de l'autre, qui me dit que j'existe. C'est pourquoi un mâle bandant sera toujours préféré, en première approche, à un homme sensible, intelligent, mais au désir hésitant.

Or, on oublie que la bandaison de l'imbécile ne réside pas dans quelque réservoir biologique d'une libido débordante, mais dans son aveuglement même, sa surdité à l'autre, ainsi que le

montre la sexualité des violeurs. L'homme sensible, perdu dans les jeux de l'intersubjectivité, a autant de chance d'être a priori génétiquement équipé de la même manière que n'importe quel Casanova. Et Casanova est équipé du même cerveau, mais sa force est de l'ignorer, de ne pas douter qu'il plaît, de ne pas douter que c'est lui qui sait ce qu'est le désir de l'autre ; sa force et de pouvoir embarquer ses partenaires dans cette absence de doute, de les convaincre qu'elles sont désirées, et de les amener de ce fait à le désirer lui, pour cela, pour cette sécurité de la fermeture des regards l'un sur l'autre qui nous disent qui nous sommes et nous désignent sans ambiguïté ce qu'il nous faut.

Le Viagra vient rompre cette fiction. Son effet de premier niveau qui est de rendre certaine l'érection, dissimule l'effet souterrain qui est de rendre incertaine l'origine du désir, et par là-même, son essence, son identité. On pourrait se limiter à ne considérer que l'effet de premier niveau, qui est de rendre aux hésitants leur virilité, et aux femmes leur désirabilité. Cet effet opère sous la condition que ces dernières ne sachent pas qu'il "en a pris". Car s'il en prend, comment savoir s'il me désire ou s'il répond à mon désir ? Et si mon désir est de susciter son désir, comment freiner la fugue des interrogations en miroir ? Le Viagra dévoile le mécanisme abyssal du désir car si l'érection vient de la sollicitation par l'autre, la partenaire ne sait plus si le désir vient de l'homme ou s'il vient en réponse spéculaire à son propre désir.

On pourrait se dire que cela ne concerne que les couples dans lesquels le partenaire masculin peut-être soupçonné "d'en prendre". Mais comment être sûr de ne pas faire partie de ces couples ? Désormais, face à n'importe quel homme, quel qu'il soit, même le plus apparemment viril, comment savoir s'il en a pris ou pas ? Le Viagra restitue au sexe le vertige de l'intersubjectivité.

Le Viagra rétablit la fonction érectile réflexe de l'homme, mais il ne règle pas les problèmes psychologiques à la source de cette dysfonction. Il peut même en créer de nouveaux, le sexologue Yvon Dallaire (1999) en donne quelques exemples :

- Si la cause psychologique de l'impuissance réside dans un conflit conjugal profond ou larvé, la récupération de la capacité érectile de l'homme peut intensifier le conflit en augmentant le désir sexuel de celui-ci.

- Si l'homme utilisait inconsciemment son impuissance pour exprimer son agressivité à sa partenaire, le rétablissement de son

réflexe érectile ne fera pas disparaître automatiquement cette agressivité, laquelle pourrait s'exprimer sous une autre forme.

– La femme avec une faible libido qui s'accommodait assez bien des difficultés érectiles de son mari ne sera pas forcément heureuse de voir son mari redevenir un chaud lapin.

– L'homme impuissant est un homme fidèle par la force des choses. Le Viagra peut provoquer une augmentation d'aventures extraconjugales de la part de l'homme qui souhaiterait profiter de sa puissance retrouvée.

– L'homme qui se sentait diminué devant sa femme à cause de son impuissance et se soumettait à elle pourrait vouloir, grâce au Viagra, reprendre le contrôle du couple, réactivant ainsi une lutte pour le pouvoir et probablement la dynamique sous-jacente à sa difficulté érectile antérieure.

– Si, malgré la prise du Viagra, l'homme ne réagit pas sexuellement à une partenaire qu'il ne trouve plus désirable, cela peut augmenter le sentiment de frustration et de rejet de sa partenaire.

– L'homme redevenu puissant mais faisant face à une femme toujours aussi réticente à la sexualité pourrait chercher des compensations avec d'autres partenaires, augmentant ainsi les risques de conflit, voire de divorce, avec sa femme.

– La femme castratrice ou particulièrement exigeante à l'origine de l'impuissance de son mari ne changera pas du seul fait que ce dernier a décidé de prendre du Viagra.

Toutefois, on peut considérer que ces limites introduisent aussi un changement, ne serait-ce qu'en se révélant là où elles étaient cachées, et donc en fonctionnant comme un analyseur des difficultés du couple. En tentant de résoudre son problème par un traitement symptomatique, l'homme peut constater que son érection se rétablit, mais que les difficultés se déplacent, et que par conséquent le fond du problème, qui s'en trouve du coup révélé, est ailleurs. Et incidemment, il peut aussi découvrir que le problème est ailleurs que chez lui, c'est-à-dire également chez sa compagne et dans la communication existant entre eux.

En effet, le plaisir se prend à deux : on devrait donc admettre que les difficultés elles aussi ont des causes partagées. Mais le modèle classique de la virilité, là encore, agit au préjudice de l'homme en lui imposant souvent de se penser, dans une posture active, comme responsable de son symptôme, lequel est d'ailleurs localisé chez lui : c'est *lui* qui ne peut pas. Or, la levée du symptôme peut révéler que la situation arrangeait bien sa compagne. Ses réactions

peuvent alors être surprenantes, pour l'un et l'autre. Les déplacements de symptôme (refus de l'acte sexuel devenu pourtant possible, accroissement de l'agressivité de l'un ou l'autre, séparation, etc.) peuvent être rapides et lisibles, et parce qu'ils se révèlent clairement comme des symptômes de la communication et non comme un trouble d'une fonction corporelle, ils peuvent avoir un effet d'interprétation.

Vers une libération de la parole masculine

Une enquête (Costa & al. 2003) réalisée en 2002 en France auprès de 10 000 hommes représentatifs de la population masculine âgée de 18 à 70 ans (5 099 dossiers ont été retenus pour l'analyse) montre que seuls 22,2% des Français concernés par des troubles de la fonction érectile consultent un médecin. Bien qu'un quart d'entre eux soient touchés (44% après 45 ans), ils considèrent les problèmes d'érection comme peu fréquents comparés à d'autres pathologies. Les troubles de l'érection conduiraient 94% d'entre eux à consulter un médecin s'ils se répétaient. Cependant, des freins à la consultation persistent et notamment, pour 63% des hommes interrogés, les difficultés qu'ils éprouvent à évoquer ce type de problèmes avec leur médecin.

À l'heure actuelle, une chape de silence continue à peser sur les difficultés que rencontrent les hommes avec leur virilité, contribuant à une mauvaise perception par eux de l'étendue du phénomène (ils sont plus nombreux qu'ils ne pensent à avoir les mêmes problèmes), et en partie de ce fait à un empêchement de la parole (reconnaître une difficulté érectile n'est pas aisé dans le contexte imposé par les standards anatomiques de la virilité, mais ils en parleraient peut-être davantage s'ils savaient qu'ils sont loin d'être seuls dans ce cas).

Cette situation limite pour le moment les possibilités d'approcher le phénomène plus en profondeur par une enquête systématique basée sur des entretiens investiguant l'intimité de la sexualité masculine. C'est ce qui explique, comme précisé en introduction, l'abord modestement médiologique du présent exposé. Les difficultés érectiles et leur traitement posent aux sciences sociales le problème de l'approche méthodologique de ces objets de recherche rendus socialement invisibles par le fait que, sur les thèmes qui permettent de les évoquer, les intéressés parlent peu ou pas du tout, dissimulent, exagèrent ou minorent, voire (parce que le silence et les discours convenus les isolent les uns des autres) n'ont

tout simplement pas accès aux mots d'un langage collectif (celui d'une "communauté" des hommes présentant les mêmes difficultés) pour exprimer leur vécu.

Mais on peut insister, pour terminer, sur un autre effet médiologiquement prédictible du Viagra, qui porte précisément sur cet empêchement à parler. Dès lors qu'un médicament permet de traiter l'impuissance comme un trouble pas très différent d'une simple migraine, et que, pour les raisons que nous avons étudiées, son usage tend à déplacer les standards de la virilité, on peut pronostiquer que les hommes auront dans l'avenir plus de facilités à en parler, précisément comme d'un trouble banal. La révolution du Viagra s'annonce ainsi essentiellement comme une révolution culturelle.

Le Viagra n'est qu'un début. Il participe des inventions techniques qui, depuis le préservatif et les substances aphrodisiaques ou prétendues telles, en passant par la pilule contraceptive, et jusqu'aux interventions chirurgicales et génétiques de demain, interfacent la relation sexuelle. Leur caractéristique générale est de rendre la relation réflexive : mettre un préservatif, ou prendre un comprimé à tel moment, suppose une suspension de l'action spontanée, et d'une manière ou d'une autre sa technicisation. Dès lors, la rupture de la chaîne spontanée de l'acte, l'ouverture à des possibilités multiples de "comment" (je peux faire comme ceci ou comme cela, si je veux) amène, par le choix, une irruption du "pourquoi" : pourquoi est-ce que je ferais ceci plutôt que cela ?

On pourrait appliquer à cette situation la notion "d'effet jogging" proposée par Régis Debray (1991). L'invention et la diffusion des véhicules de transport ont dispensé l'homme moderne d'avoir à se déplacer systématiquement à pied. De ce fait, la marche et la course à pied ont cessé d'être des activités physiques spontanées, prolongements immédiats de la décision d'agir, et quasi impensées comme le fait de respirer, et ont pu devenir des activités identifiées, dans des temps et des lieux qui leur sont dédiés, pratiquées par choix, pour elles-mêmes ou dans une forme d'instrumentation ("pour rester en bonne santé") qui en font un construit psychologique et social. Dans le même esprit, le Viagra fait partie de ces dispositifs qui médiatisent notre relation à notre propre corps, nous libèrent de certaines des contraintes et limites que nous impose son (dys)fonctionnement, et nous permettent a contrario de "faire usage" de lui (ou non), à ces endroits, par choix. Certains hommes emportent "leur" Viagra avec eux dans leurs aventures, sans forcément en faire usage, comme une espèce de talisman. Le

Viagra pourrait donc bien annoncer une seconde révolution sexuelle dont un des effets majeurs serait de lever les effets paradoxaux de la première, celle des années 1960-70, et notamment l'obligation de jouir, la peur de ne pas jouir, et la compétition sexuelle généralisée qui en a résulté.

L'acte sexuel appareillé est un acte choisi, qui sait sa finalité : le plaisir, la reproduction, ou les deux. L'effet en retour est qu'une telle finalité finit par soutenir le développement de ses propres techniques. Le préservatif est par exemple un outil qui permet d'avoir le plaisir sans les enfants, mais qui introduit d'autres inconvénients, comme la perte de sensibilité cutanée et la nécessité d'une "pause" au cours des ébats pour l'enfiler, qui parasitent le déroulement spontané de l'action et participent à l'occurrence des "pannes". Dès lors, la recherche du plaisir sans les inconvénients du préservatif amène logiquement l'invention d'autres artefacts, comme la pilule contraceptive et le Viagra. Celui-ci, à son tour, peut servir d'analyseur des problèmes de la relation au partenaire. À quand la pilule qui permettra d'avoir le plaisir sans les inconvénients de la rencontre ?

Références

- Aytaç I.A., Mckinlay J.B. & Krane R.J. (1999), The likely worldwide increase in erectile dysfunction between 1995 and 2025 and some possible policy consequences, *BJU International*, 84, July 1999, p. 50-56.
- Costa P., Avances Ch. & Wagner L. (2003), Dysfonction érectile : connaissances, souhaits et attitudes. Résultats d'une enquête française réalisée auprès de 5 099 hommes âgés de 18 ans à 70 ans, *Progrès en Urologie*, 13 (1), p. 85-91.
- Dallaire Y. (1999), Viagra, *Psychologie Québec*, 16, 5, septembre 1999, p. 16-19.
- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Elia D. (1998), *Viagra, mode d'emploi*, Paris, Laffont.
- Giuliano F., Chevret-Measson M., Tsatsaris A., Reitz C., Murino M. & Thonneau P. (2002), Prevalence of Erectile Dysfunction in France: Results of an Epidemiological Survey of a Representative Sample of 1004 Men, *European Urology*, 42 (4), p. 382-389
- Huston N. (2012) *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, Actes Sud.
- Sand M. (2002), Men's attitudes on life events and sexuality (MALES) survey. Paper presented at the *10th World Congress of the International Society for Sexual and Impotence Research*, 26. September 2002, Montreal, Quebec, Canada.

Pornographie : la dislocation du sexuel

Dans le précédent opus de notre séminaire, nous consacrons un chapitre à la pornographie en tant que dispositif organisant la spécularité et la mise en spectacle de l'intime (Schmoll 2012). Reprenant une idée que nous avons déjà introduite à l'occasion d'un premier article quelques années plus tôt (Schmoll 2005), nous y soutenions que la pornographie n'est pas seulement un spectacle du sexe : elle constitue un rapport sexuel en tant que tel, qui a pour particularité d'être délocalisé, effectué en temps différé entre plusieurs participants distants dans l'espace et le temps, les producteurs d'images, les acteurs et les spectateurs. C'est cette idée que nous nous proposons de reprendre ici, pour étoffer notre exposé de quelques exemples de la médiation des figures amoureuses par des artefacts. Nous essayerons d'éviter les redites par rapport à nos précédents développements (auxquels nous renvoyons le lecteur), en nous saisissant de cette question du dispositif (Amgaben 2006) par l'une de ses composantes : le discours qui le légitime comme cadre professionnel.

Les producteurs et artistes du X contesteraient en effet que leur mobile premier est essentiellement de se faire plaisir en ayant des rapports sexuels entre eux dont ils diffusent les prises de vue. Il s'agit pour eux d'un travail, et cet affichage, qui ne cherche pas pour autant à dissimuler que, par ailleurs, ils ont bien du sexe entre eux, y compris en dehors des séances de prise de vue, finit pourtant par édulcorer, sinon occulter cette dimension hédonique.

L'ouvrage de Mathieu Trachman (2012) aborde la pornographie par cet angle du cadre qu'affichent explicitement les pornographes, celui d'un travail, d'un monde professionnel avec ses codes et ses valeurs. Mathieu Trachman ne tombe pas pour autant dans le piège qui serait de considérer la pornographie comme un

“travail comme les autres”. Et, à l’opposé, son enquête, associant entretiens et observations de terrain, permet de ne pas rabattre la pornographie sur la vision idéologique, aussi noire que peu réaliste, d’un travail sexuel relevant de l’esclavage. Mais le filtre d’une approche en tant que travail le confronte à une limite, la difficulté de remettre en cause cette prémisse même : la pornographie, qui est effectivement un travail rémunéré, une entreprise pour certains, n’est pas interrogée jusqu’au bout dans cet effet de dispositif.

Un exemple de biais résultant d’une lecture de la pornographie dans les grilles d’une sociologie des professions, est que l’auteur constate la reproduction visible des rapports de pouvoir, et notamment des rapports de genre observables ailleurs dans le monde du travail, ce qui le conduit à accentuer le trait de la reproduction d’un modèle de domination hommes-femmes, là où nous insisterions davantage sur la fragilisation que la pornographie exprime de ce modèle : si davantage d’hommes ont aujourd’hui recours aux images pornographiques, et si des hommes se vouent à leur production, c’est qu’ils ont davantage de difficultés à mettre leurs fantasmes masculins en œuvre dans la réalité, voire simplement à les exprimer en présence de femmes dans une société où ces fantasmes sont de moins en moins socialement acceptés.

Les observations et les analyses de Mathieu Trachman sont assez fines pour lui permettre d’engager un travail de déconstruction de ce dispositif : les pornographes produisent et mettent en scène des fantasmes masculins qui rassurent, dans un univers où les modèles hétérosexuels sont fragilisés. Il y voit surtout une défense paranoïaque contre l’affirmation des scripts homosexuels, mais on peut étendre cette idée à la défense qu’élaborent les hommes contre leur incertitude du désir des femmes. Le travail pornographique est une organisation défensive, au sens psychanalytique du terme : qui protège-t-il et de quoi ?

C’est pour aller dans le sens d’un traitement de cette question que nous poursuivrons cette déconstruction, qui devrait identifier le caractère artificiel du montage technico-juridique en tant qu’il est un dispositif qui a pour fonction première, non pas son objectif affiché de production d’images sur un marché, mais d’organiser le sexe entre ses protagonistes, en le permettant tout en s’en protégeant.

Nous nous appuyerons à cette fin sur les récits d’artistes du X (Anderson 2001, HPG 2002, Ovidie 2002, Root 1999) qui nous ont déjà aidé dans nos précédents développements, en n’oubliant pas,

méthodologiquement, que ce matériau est lui aussi un support de communication non neutre qu'il faut traiter en tenant compte de ce que leur auteur(e) a cherché à dire et à qui.

C'est ainsi, par exemple, que l'ouvrage de l'actrice devenue réalisatrice Ovidie (2002) traite assez brièvement de ce qui l'a motivée à se lancer dans ce métier, et elle livre les propos (également liminaires) de trois acteurs qu'elle interviewe en fin d'ouvrage. Mais la finalité militante de l'ouvrage fait écran, il faut le dire, à la saisie du vécu de l'auteure : le récit est captif d'une démonstration. Nous nous sommes largement appuyé dans nos précédents écrits sur les entretiens conduits par Stéphane Bou et Karine Durance avec Gustave Hervé-Pierre, alias HPG (2002), en raison de l'absence de fard des propos de ce hardeur, qui révèle sans concession les motivations de l'acteur et son point de vue sur les motivations des actrices. La tonalité à la limite de la provocation de certains passages, loin de biaiser l'interprétation de ce matériau, nous a permis d'inclure l'ouvrage lui-même dans le dispositif de construction spectaculaire de soi de cet auteur-acteur-producteur (mais également consommateur-spectateur) de films (Schmoll 2012). Nous ferons cependant ici une place plus importante au récit de Raffaëla Anderson (2001), qui raconte une tranche de vie, quatre années passées dans l'univers du X, déroulées sur le mode de la caméra subjective. Le récit est très linéaire, reste constamment factuel : l'auteure décrit ce qui se passe, sans proposer d'autre élaboration sur les événements que celles du moment où elle les vit. L'intérêt du témoignage est donc d'être moins opacifié que d'autres récits par le souci de démontrer quelque chose : Raffaëla Anderson décrit et commente "à chaud", de sorte que ses réactions peuvent exprimer des émotions ou des opinions contradictoires d'une page à l'autre, qui laissent le lecteur, sur l'ensemble de son ouvrage, libre de ses interprétations. Certes, l'éditeur a rédigé une quatrième de couverture plus orientée, annonçant un témoignage sur "l'enfer du X", "l'abattage du travail à la chaîne jusque dans les heures supplémentaires de la nuit", un genre cinématographique "où le corps est méprisé, nié, écartelé". Et Raffaëla Anderson, de son côté, termine son récit en exprimant son soulagement d'arrêter. Les récits des artistes du X sont de nature à alimenter une sociologie qui y verrait la confirmation que la pornographie, comme la prostitution, est le terrain d'une exploitation esclavagiste des femmes par les hommes. On ne doit donc pas oublier que les autobiographies sont des livres qui s'adressent à un public avec l'objectif pour l'auteur et

l'éditeur de provoquer un effet, lequel biaise nécessairement le matériau et exige de son lecteur de prendre garde à ses préjugés. On pourrait dire la même chose des entretiens que sociologues ou psychologues ont avec des pornographes ou des prostitué(e)s : leurs interlocuteurs/trices s'adressent à quelqu'un et répondent à ses attentes.

C'est dans les détails et les blancs du récit qu'il faut également lire ce qui motive l'entrée et l'installation dans la carrière de pornographe. Raffaëla Anderson ne fait pas l'impasse sur un vécu qui a également été positif, et qui révèle une réalité plus nuancée, faite aussi de parties de plaisir, d'amitié, de vie de château.

La pornographie : un métier ?

Au regard de l'acte sexuel qui est au centre de son activité, la pornographie introduit une double médiation : d'une part, il s'agit d'un spectacle qui permet, à ceux qui accomplissent l'acte, de le poser comme un faire-semblant ; d'autre part, les artistes sont payés pour le faire, ce qui les assure d'une distanciation professionnelle. Cette médiation par l'argent est commune à la pornographie et à la prostitution (l'étymologie du mot "pornographie" contribuant à entretenir l'amalgame). Elle alimente une vision de l'exercice de ces métiers comme exploitation capitaliste sordide (la prolétaire du sexe devant aliéner son corps contre de l'argent), vision dans laquelle le manifeste d'Ovidie reste d'une certaine façon piégé puisqu'il n'y répond qu'en la généralisant à toute activité professionnelle impliquant peu ou prou le corps : *"Tout individu qui est payé pour une prestation de n'importe quelle nature réduit son corps à l'état de marchandise"* (Ovidie 2002, p. 79). Coralie Trinh Thi, citée par elle, renchérit : *"Faire la pute c'est vendre quelque chose que tu n'as pas envie de donner pour de l'argent. Dans ce sens-là je fais moins la pute que le mec qui va faire ses huit heures par jour à La Poste"* (p. 172).

En première approche, la rémunération est effectivement annoncée dans les récits comme un motif majeur de l'entrée dans le métier, révélant souvent des inégalités sociales. Coiffant sa casquette de producteur-réalisateur, HPG reconnaît : *"Les filles sont souvent socialement défavorisées. Dans ce monde, en dehors des gays et des putes, il y a beaucoup de chômeurs et de personnes originaires de milieux ouvriers. L'échantillon est vaste. Mais il est sûr que les cadres ne frappent pas à ma porte ! Les gens friqués pratiquent le sexe chez eux, entre eux et pas chez moi ! Certaines*

filles sont là pour assouvir un fantasme, mais la majorité vient parce que l'argent manque et qu'il faut nourrir un môme, financer des études, payer un loyer..." (HPG 2002, p. 89).

Raffaëla Anderson parle de deux actrices avec qui elle fait connaissance : *"La première me dit qu'elle a deux enfants dont elle ne peut pas s'occuper et qu'elle a laissés dans la famille de son mari, et le refrain habituel : c'est par besoin d'argent qu'elle est là. L'autre a un fils et faut bien qu'elle le nourrisse. La plupart des filles ont ce problème, c'est pour ça qu'elles atterrissent dans ce métier"* (Anderson 2001, p. 55).

À l'époque où paraît cette série convergente de récits de pornographes, au début des années 2000, l'argent est le motif le plus souvent avancé, et à travers lui se devinent des situations socio-économiques difficiles, affectant par surcroît davantage les femmes que les hommes. L'évidence alimenterait ici une sociologie militante qui réduirait la pornographie à ses aspects socioéconomiques, ceux de l'exploitation marchande d'une catégorie de personnes condamnées par leur situation fragile à accepter un travail dépravant.

C'est cette évidence qu'il nous faut interroger ici car elle n'épuise pas la question du succès grandissant de la pornographie, qui conduit, non seulement un nombre croissant de personnes à la consommer, mais un nombre également étonnant de personnes à contribuer à sa production, la starisation des acteurs cessant d'en faire un métier dégradant et le système participant manifestement de ce processus plus général d'exposition de soi qu'on retrouve dans la télé réalité ou certains usages de la webcam sur les réseaux.

Comment Raffaëla Anderson parle-t-elle de ses débuts dans le métier ? On ne sait rien d'elle avant, elle maintient sa famille et son enfance en dehors de sa vie publique. Le récit émaillé de coups de gueules et de coup de poings, de retournements rapides de sentiments et d'opinions sur les personnes qu'elle rencontre, dessine une personne qui dit ce qu'elle pense au moment où elle le pense, ne se perd pas dans des atermoiements intellectuels, passe facilement à l'acte pour ne pas subir les situations, et que son parcours antérieur n'a sans doute pas préparé à une vision édulcorée des échanges interhumains. *"Non que je sois issue d'un milieu pauvre, ma famille avait beaucoup d'argent, de bonne situations professionnelles, mais mon enfance ne m'a pas laissé l'impression que j'étais le fruit tant désiré. Souvent battue pour rien et droit à rien. Un vrai canard boiteux. "Écrase ou le martinet va chanter !" (...)*

Les garçons s'intéressaient à moi mais pas de chance pour eux, j'ai deux frères, plutôt deux chiens de garde qui ne les autorisaient pas à me parler, sinon, ils les massacraient. (...) Il aura fallu quelques années pour que je me révolte mais la révolte fut terrible. Je devenais une mauvaise élève, et pire, je faisais plein de conneries. Si bien qu'une juge m'a refilée une éducatrice spécialisée. (...) Et puis un jour, le 18 mars 1994, j'ai décidé de me jeter à corps perdu dans le X. Ma vie va changer, c'est tout ce qui compte, l'indépendance tant attendue" (Anderson 2001, p. 23-24).

Dans un texte où, par conséquent, il ne peut pas y avoir d'"avant", car cet avant appartient à sa vie *privée*, le démarrage du récit *public* (au sens où il est *publié*) n'est pas contextualisé : il ne peut être question qu'il démarre, par exemple, sur la scène d'un conflit avec sa famille (elle claque la porte pour prendre son indépendance, etc.), ce qui pourtant serait vraisemblable et permettrait de décliner des mobiles plus complexes que le simple fait d'avoir à chercher un travail. Le récit commence donc ex abrupto sur le premier rendez-vous avec une agence de casting, suite à une annonce. Le responsable de l'agence lui explique : "*Nous recherchons des personnes qui n'ont pas peur de se déshabiller devant un objectif et de faire des choses avec d'autres personnes*". Elle rétorque : "*C'est payé combien ?*", en commentant pour le lecteur : "*Le but c'est de gagner de l'argent très vite, peu m'importe comment*" (p. 7). On retrouve donc le motif prosaïque affiché, mais dont on se rend compte que l'énoncé permet aussi l'économie d'avoir à expliquer plus avant pourquoi tel emploi plutôt que tel autre, et ce qui s'est passé auparavant qui l'amène précisément là. Telle est la fonction du médium argent dans nos sociétés : il est un motif dont l'annonce se suffit à elle-même et qui coupe court à toute obligation d'avoir à justifier plus avant de sa biographie ou de ses projets.

Au fil du récit, la motivation pécuniaire de Raffaëla devient cependant incertaine. Parlant des deux actrices évoquées plus haut qui expriment leur besoin d'argent, elle s'interroge : "*La plupart des filles ont ce problème, c'est pour ça qu'elles atterrissent dans ce métier. Ce qui me pousse à me poser cette question : pourquoi moi, je suis là ? Bien entendu, je ne trouve pas de raison : l'argent est la meilleure raison, mais ne peut pas être la seule en ce qui me concerne. Puis d'abord, les bonnes raisons...*" (p. 55). Certes, elle gagne bien sa vie, et le milieu comporte ses à-côtés agréables : sorties en boîtes, voyages, séjours dans des lieux de tournage parfois luxueux. Mais l'argent suffit-il à rémunérer le prix qu'on paie dans

l'exercice de cette activité ? Elle évoque le mensonge ressenti à jouer des scènes où elle se fait baiser par des garçons alors qu'elle-même éprouve de l'attirance pour les filles, la pénibilité des lavements qu'il faut pratiquer avant les scènes de sodomie si l'on ne veut pas être surprise par une réaction diarrhéique en plein tournage, les insultes qu'il faut accepter au nom de la mise en scène de l'excitation. *"Rien ne vaut une telle souffrance, même pas l'argent que t'y gagnes. Toute la journée, tu fais la belle devant les autres : "Tu sais l'autre fois, j'étais sur Hot Vidéo, ils m'ont fait un super-article, par contre, les autres cons de Connexion, ils m'ont ratatinée comme une moins que rien." Le pire, c'est qu'on est vraiment des moins que rien, et qu'on en rigole. On fait comme si on s'y croyait : les pseudo-stars entrent en piste !"* (p. 147). Dans ce cas, l'argent ne suffisant pas à justifier la pénibilité du travail, qu'est-ce qui fait que l'on reste ?

Vers la fin du récit, qui correspond à la fin de cette période qu'elle raconte de sa vie, son amie et colocataire Marie, actrice comme elle, la quitte pour changer de vie : *"Elle veut une autre vie, pourquoi je lui en voudrais, elle a raison. Même pour moi, ça devient dur quand le matin je me lève pour aller travailler. Avant, ma motivation c'était l'argent, maintenant, c'est quoi ? L'habitude ? La peur du manque ? Le manque de quoi, j'ai tout ce dont j'ai besoin. Bon, je suis célibataire, mais il y a pire comme vie. Il y en a qui dorment dehors, moi non. Mais si j'arrête, je vais me retrouver seule, personne à qui parler, personne avec qui sortir, puisque Marie s'en va"* (p. 200-201). Ce qui annonce la fin de ce récit, ce n'est pas la perspective de ne plus gagner d'argent : l'argent fonctionne comme masque. Ce n'est pas la fermeture du robinet financier qui la détermine à arrêter, et on peut soupçonner que ce n'est pas non plus la perspective d'en gagner qui a suffi à l'engager dans ce métier au départ. L'argent, la vie facile, les cadeaux, obturent un trou de sens, permet de ne pas s'interroger sur un vide, qui cependant est rouvert par des changements dans la vie de Raffaëla : son amie la quitte pour vivre avec un homme, elle-même se retrouve seule, elle commence à toucher à la drogue, se rend compte à temps qu'elle est en train de sombrer, et finit par décider d'arrêter tout. On devine que la vie d'actrice se déroulait dans un milieu qui permettait d'entretenir le rêve et que toute rupture dans cet univers rompt du même coup le sens du métier.

Travailler pour être reconnue

Qu'est-ce qui fait tenir Raffaëla ? Elle ne prend pas de drogue, et ne se prête donc pas à l'interprétation facile de l'enfermement dans le circuit : besoin de drogue, donc besoin d'argent, donc travail dégradant, donc besoin de drogue pour oublier. Psychologie naïve d'une certaine sociologie. C'est au contraire quand, sur la fin, le départ de son amie Marie et la perte de sens la font franchir ce pas, qu'elle se rend compte qu'un sursaut est nécessaire et qu'elle arrête tout. A contrario, ce franchissement lui sert d'analyseur du système de sens qui l'a entretenue dans ce métier pendant quatre ans, et qui là se déchire.

Dès le début de l'ouvrage, Raffaëla Anderson nous fait rencontrer le premier réalisateur avec lequel elle a travaillé, et qu'elle appelle Big Boss dans son récit : *“Il me sert la main, il est tout sourire. Il me met à l'aise. Je sais déjà que j'aimerai ce mec-là”* (Anderson 2001, p. 12). Ce personnage, *“un grand aux cheveux longs, cigare à la bouche”*, réalisera plusieurs films avec elle, et est donc présent en arrière-fond tout au long du livre, mais dans une écriture qui n'explicite jamais entièrement les sentiments que l'auteure nourrit à son égard, ni a fortiori les relations personnelles qu'ils ont pu avoir. Le Big Boss pourrait avoir l'âge de son père, il est marié, il a des filles qui sont de l'âge de Raffaëla. L'affection de celle-ci pour son Boss est cependant manifeste : c'est en grande partie pour lui qu'elle travaille, pour lui faire plaisir, obtenir sa reconnaissance. Lors d'un tournage : *“Avec Marie, nous filons au maquillage, c'est à nous. Il y a un acteur allemand et un français. Nous sommes sur une table. Le Big Boss n'en croit pas ses oreilles : je ne fais plus du cinéma muet, je crie. Il est content. Ça ne me plaît pas plus que ça. J'ai seulement l'impression de devoir prouver des choses aux gens que j'aime. Prouver que je vaud mieux que d'autres”* (p. 104).

Dans un entretien qu'elle accorde à un journal à l'époque de la sortie de son livre, donc quelques années après les faits qu'elle y relate, elle confirmera :

– *Après le premier film qu'est ce qui s'est passé pour que vous restiez prise dans cet engrenage ?*

– *Après mon premier tournage, première chose, c'est l'argent que je gagnais très facilement. Pour moi ça n'a pas été éprouvant la première fois. Puis je tombe très amoureuse du réalisateur et ça été un argument de taille, je voulais tout le temps le voir et ça m'a incitée à continuer.*

– Être amoureuse à dix-huit, dix-neuf ans, ce n'est pas facile à vivre, c'est quand même quelque chose de très très fort en plus d'être sur de tels tournages ?

– J'étais tellement amoureuse de lui que j'aurai pu faire n'importe quoi... Je précise, j'étais très amoureuse mais je n'ai jamais eu de rapports avec lui... À la fin, j'avais pour lui plus une considération paternelle qu'un sentiment d'amour réel⁸.

Il y a là une structure anthropologique très générale qui associe le travail au besoin d'une reconnaissance par une figure paternelle (n'oublions pas l'étymologie du mot "patron") qui à la fois incite à se dépenser dans le travail en en retirant une forme de plaisir et fournit le cadre qui autorise ce plaisir (un plaisir du travail bien fait en tant qu'artiste qui se distingue et néanmoins peut être doublé par le plaisir sexuel éventuellement éprouvé dans l'acte). L'empêchement qui pèse sur la relation amoureuse (en l'occurrence le Boss est marié) met en scène un respect de l'interdit de l'inceste (il est plus âgé), structurant pour Raffaëla (elle déteste les acteurs et les réalisateurs qui pensent pouvoir prolonger en privé les interactions jouées avec elle au court du tournage) et est une condition de la structure. Les psychanalystes le formuleraient en termes de sublimation de la pulsion : la satisfaction ne peut être que symbolique, sous forme d'une reconnaissance professionnelle.

Raffaëla Anderson ne veut pas parler de sa famille, qu'elle laisse en dehors de son histoire publique, mais celle-là se lit dans les creux de celle-ci. Raffaëla fuit dès qu'elle atteint l'âge de la majorité une vie sans amour dans une famille où elle ne se sent pas avoir sa place, être désirée, qui l'empêche de faire ce qu'elle veut, dont les hommes, père et frères, la battent en public, lui interdisent les contacts avec d'autres hommes qui l'aimeraient. La pornographie est l'inverse de tout cela : l'argent rapide qui permet de vivre la vie que l'on veut, un patron aimable, des contacts transgressifs avec les hommes, et un spectacle de soi qui n'est pas celui des coups reçus. Comme les adolescents trouvent dans la communauté des pairs un relais affectif vers leur vie d'adulte, le milieu professionnel fonctionne comme bain affectif où chacun est reconnu à sa place. À l'occasion d'un contrat : *"Sur le tournage, on retrouve tous nos potes d'avant. Je suis heureuse. C'est la famille ici"* (p. 131). Une famille d'adoption qui supplée aux besoins affectifs :

⁸ Propos recueillis en juin 2001 par N.A. Kay pour *Delirium* (<http://deliriumlejournal.free.fr/>).

“Cette semaine, on a deux dîners de prévus. Un avec David, l’autre avec le Big Boss. J’adore cette vie. J’aime surtout qu’ils me montrent leur estime de cette manière” (p. 132).

Le métier n’est pas qu’un enfer. Raffaëla Anderson en décrit sans complaisance les épisodes difficiles, scabreux, parfois l’esprit malsain, mais aussi les moments heureux. HPG confirme : *“On peut aussi être heureux dans le porno... Quand me poserez-vous des questions sur le plaisir ? Il y a des cas extrêmes, mais il me semble que l’univers du porno reste joyeux. Ce n’est pas un monde entièrement noir, il a aussi ses couleurs. Les situations douloureuses ne sont pas la généralité. La plupart du temps, tout le monde souhaite tourner une seconde fois avec moi parce qu’on n’arrête pas de se marrer”* (HPG 2002, p. 120).

Aucun travail n’est naturel à l’homme, ce ne peut être que par un artifice culturel, celui qui fait intervenir le regard reconnaissant de l’autre, que l’on peut ressentir comme un plaisir, un accomplissement, le fait de consacrer tant d’heures par jour à une activité contre laquelle le corps proteste des efforts à consentir. *“En fait, je constate que je m’emmerde à mourir quand je ne travaille pas”* (Anderson 2001, p. 182).

Au-delà de l’histoire de Raffaëla, peut-on donner à cette structure une portée plus générale ? Cette figure de la reconnaissance professionnelle, ici incarnée par un patron qui regarde derrière la caméra et qui paie le travail bien fait, est présente ailleurs, dans d’autres secteurs professionnels, dans des contextes où il n’est pas nécessaire que le salarié tombe amoureux de son patron, ni même qu’ils se rencontrent régulièrement : la trace symbolique de cette reconnaissance est dans la rémunération elle-même. On retrouve ici la forme argent dans sa fonction non plus seulement économique, mais anthropologique.

Dans une profession qui touche au cinéma, ce regard de l’autre est également fixé par l’œil de la caméra : œil du réalisateur qui devient œil du public. Le cinéma propulse les acteurs dans une existence médiatisée par la reconnaissance publique de soi.

La motivation à être acteur est importante pour Raffaëla, elle l’exprimera après la sortie de son livre : *“Je voulais faire du cinéma comme tout le monde, comme tous les ados et j’ai répondu à une annonce qui proposait de faire du film X et j’ai dit oui, je n’ai eu aucune objection”*. Bien qu’elle prenne dans le récit ses distances par rapport à cette motivation de midinette, notamment en traitant ses consœurs de “connes” quand elles “s’y croient”, elle-même est

prise dans le *star system*. *“Manu m’appelle et me dit qu’il a un plan avec le réalisateur Pierre Wodman, le number one du porno. Juste pour ça, je suis d’accord. Toutes les filles du milieu tueraient père et mère pour travailler avec lui. Moi, j’aurai cette chance, je suis heureuse”* (p. 93).

Pour Ovidie, devenir une actrice de films X a répondu à une envie, et non à une nécessité. À 17 ans, ayant pris l’habitude de louer des cassettes de films au vidéoclub, elle jette un jour un coup d’œil au rayon “adulte” et constate que certaines jaquettes, aux images retravaillées, présentent un caractère esthétique que le discours féministe auquel elle était habituée sur le sujet passe généralement sous silence. *“Dans tous les films que j’ai regardés à cette époque, j’ai trouvé que les acteurs et les actrices étaient mis en valeur. Ce qu’ils exprimaient sexuellement les rendaient incroyablement puissants et libres. (...) Telle a donc été la première raison de mon activité : le désir d’avoir moi aussi un jour une image aussi positive et aussi forte de mon propre corps et de mon sexe”* (Ovidie 2002, p. 18-19).

Coralie Trinh Thi (actrice X et co-réalisatrice de *Baise-moi*) confirme : *“J’étais au lycée encore, en terminale. À dix-huit ans j’ai commencé par un set photos qu’il y avait dans Hot Vidéo. C’était des belles photos professionnelles, avec un beau maquillage. Ce n’était pas rémunéré, mais vu que j’avais un gros ego, ça m’a branchée tout de suite. À partir de là, il y a eu un réalisateur qui m’a proposé de tourner pour lui”* (Ovidie 2002, p. 168).

Une dizaine d’années après la publication de ces récits, les témoignages que recueille Mathieu Trachman font clairement passer l’argent au second plan des motivations des artistes du X. Les femmes en particulier, qui avaient tendance, dans ces ouvrages, à se réfugier derrière la motivation financière, annoncent davantage une motivation psychologique : thérapeutique pour Célia, qui stabilise sa sexualité dans un cadre qui lui permet de prendre ses distances d’avec le vécu d’un viol (Trachman 2013, p. 146-147) ; expérimentale pour Elsa, qui part à la rencontre de ses désirs et intègre ses découvertes dans sa vie conjugale (p. 154-155), ou pour Sophie qui “apprend beaucoup de choses” (p. 156). L’argent, rapidement gagné, est souvent tout aussi rapidement dépensé. La reconnaissance par un professionnel, la médiatisation de soi par la diffusion de son image, prévalent sur une rémunération irrégulière et qui ne permet pas vraiment de vivre, rémunération qui fonctionne plutôt comme l’un des signes de cette reconnaissance.

Une profession cache-sexe

Mathieu Trachman, évoquant l'image commune du producteur de films pornographique roulant en limousine, vivant de revenus extraordinaires et bénéficiant d'une sexualité épanouie, fournit en contrepoint le témoignage de Fabien et Guillaume, deux amis qui ont décidé de monter une société de production (Trachman 2012, p. 86-91). Dès le départ, ils doivent constater le décalage entre les profits espérés et les profits réels, et quelques années plus tard, ils finissent par interrompre leur activité, bien que leur entreprise dispose d'un catalogue d'une soixantaine de scènes dont ils sont propriétaires. Tout au long de cette expérience, ils ont continué à exercer leurs métiers d'origine, journaliste pour l'un, webmestre dans une société de multimédia pour l'autre, et aucun ne considère le métier de pornographe comme sa vraie passion. Leur parcours, représentatif d'un grand nombre de petites entreprises du secteur, permet d'apprécier par différence les trajectoires et les intérêts de ceux qui, tout en ne percevant pas de réels profits financiers de cette activité, continuent à s'impliquer dans la pornographie.

Bien que les pornographes hommes et femmes maintiennent un discours présentant la pornographie comme une profession (et, de fait, elle implique des métiers techniques et des circuits marchands), les hommes, davantage que les femmes, et plus souvent présents derrière la caméra, sont les premiers à admettre qu'ils ont choisi la profession en question pour le sexe. HPG (2002), à la fois acteur et producteur-réalisateur, reconnaît que les pornographes sont peu nombreux à gagner leur vie avec cette seule activité. Les considérations de rémunération ne sont jamais absentes, mais l'argent vient presque en plus, comme ce qui vient justifier une activité dont le plaisir est la vraie motivation. Rappelons la manière dont il commence son autobiographie : *“À l'origine, il y a la découverte de ma queue. À partir de ce moment fondateur, l'essentiel de mes pré-occupations à toujours été orienté vers le sexe. (...) Je ne connaissais rien du milieu porno et je ne pouvais pas encore me dire que j'allais devenir hardeur. Dès que j'ai eu conscience du plaisir sexuel, je n'ai plus pensé qu'à en faire le centre de ma vie”* (p. 9-10).

HPG évoque également le contexte initial du groupe de copains qui se racontent leurs aventures : dans le climat des relations entre pairs qui caractérise l'adolescence masculine, les femmes prennent fonction d'objets comptables dans une compétition de virilité. Il est moins important d'avoir un rapport avec une femme

que de pouvoir l'annoncer à d'autres hommes. Cet aspect de l'entrée dans la sexualité, assez communément partagé par nombre d'hommes, éclaire d'une certaine lumière le sens d'un dispositif qui revient à coucher avec des femmes pour le montrer à un public d'hommes. Le fait de montrer le rapport sexuel permet d'affirmer sa virilité à une communauté de pairs, et cette virilité reconnue par les autres renforce le pornographe mâle dans le script qui lui permet d'aborder d'autres femmes.

L'univers professionnel de la pornographie est en définitive assez restreint. Les mêmes personnes se retrouvent au cours de soirées et de week-ends qu'il convient de fréquenter si l'on veut faire partie d'un milieu où beaucoup de choses se traitent par contacts et connaissances. Fabien et Guillaume s'y retrouvent, mais ne se reconnaissent pas vraiment faire partie d'une communauté de gens avec qui ils partagent peu d'affinités. C'est non seulement la difficulté de faire de la pornographie une activité rentable qui les fait peu à peu sortir de ce monde, mais également une culture professionnelle à laquelle ils ne se sentent pas appartenir. Or, cette culture est moins celle d'entrepreneurs motivés par le profit que de professionnels qui ont fait leurs un certain nombre de conventions grâce auxquelles ils éprouvent un sentiment d'appartenir à un même groupe.

Il serait sans doute intéressant d'établir un parallèle entre le sentiment d'appartenance professionnelle des pornographes et celui d'autres professionnels dont les revenus sont semblablement incertains. Nombre d'artistes, d'artisans, d'écrivains se définissent comme tels, avant tout, alors que la source principale de leurs revenus provient d'une activité autre, à laquelle ils consacrent nécessairement une part importante de leur temps, mais dont ils ne disent rien et qu'ils considèrent comme strictement alimentaire. A contrario, il ne serait pas question pour eux de pratiquer gratuitement l'activité qui les définit dans leur identité professionnelle : ce serait contredire cette dernière et considérer leur profession comme un loisir. La rémunération obtenue de l'exercice de leur profession ne leur permet que rarement d'en vivre, le prix obtenu de la vente d'un produit ou d'un service est même parfois inférieur au coût de sa réalisation, mais, ainsi que le souligne Mathieu Trachman à propos des pornographes, "l'argent est moins une condition de l'exercice du métier qu'un révélateur du rapport au métier" (Trachman 2012, p. 91).

Si l'on voulait être rapide, une manière de présenter la profession de pornographe serait de la décrire comme un groupe de pairs qui ont un jour imaginé avoir du sexe entre eux, se le montrer les uns aux autres et le publiciser à l'extérieur du groupe, dans des formes empruntant des canaux techniques (prises de vue, diffusion en réseau) qui présentent de nombreuses analogies avec des pratiques non professionnelles comme l'échangisme ou la diffusion par les adolescents sur Internet de séquences de leur vie privée.

Pour caricaturale que serait une telle présentation, elle jette sur le dispositif un éclairage en contre-plongée, qui contribue à le déconstruire en tant qu'il est une fiction. Il faut toutefois, comme pour toute fiction, ne pas en évacuer l'un des protagonistes, numériquement le plus significatif : son destinataire, le spectateur.

Les nouveaux dispositifs de la sexualité

Serge Chaumier (2004) attribue l'explosion contemporaine de la pornographie à la crise du modèle conjugal. Construite sur l'idéal du mariage d'amour, la vie à deux, exclusive et installée dans la durée, doit fournir suffisamment de ressources pour satisfaire les exigences contradictoires de la liberté individuelle des partenaires, de la tension du désir pour la nouveauté, et de l'exclusivité réciproque du couple. Les sollicitations extérieures nombreuses entrent en compétition avec une conjugalité qui devient tiède avec le temps. Les options qui se présentent alors à l'individu sont, soit de prendre des amant(e)s, soit de s'adresser à des professionnel(le)s du sexe, soit de visionner du matériel pornographique. À la différence des amours adultères, qui menacent le couple d'être envahi par ce tiers insupportable qu'est l'amant(e), le recours à la prostitution et à la pornographie s'offrent comme des soupapes qui préservent la pérennité de la relation conjugale.

La figure de l'amour romantique surinvestit le problème posé par les infidélités sexuelles : on peut avoir des ami(e)s en dehors du couple, mais toucher le corps d'un(e) autre que son (sa) partenaire est la limite qui, si elle est franchie, met en cause la relation de confiance au sein du couple. Cette conception conduit les individus à vivre une scission entre leur corps et leur esprit, qui privilégie le développement, soit de relations imaginaires (avec les personnages d'œuvres de fiction : on en revient aux effets déjà soulignés de la lecture), soit de rapports avec des artefacts tels que les images pornographiques. La pornographie remplit ainsi, comme le roman

courtois à son époque, une fonction de maintien de l'ordre social en dérivant les pulsions vers une activité sexuelle virtuelle.

Serge Chaumier introduit l'idée d'une sexualité par délégation : *“Les corps et les rapports sexuels sont plus que jamais délégués à d'autres. Certains en jouent (et en vivent) et d'autres explorent leurs pulsions par délégation. En se projetant et en extériorisant sa sexualité, l'individu trouve une satisfaction d'autant plus grande que le rapport mis en scène de manière professionnelle vise à la perfection. Les fantasmes vont dans l'accomplissement de leurs stéréotypes et peuvent même dépasser ce que l'individu était en mesure de désirer, attestant qu'il a eu raison de s'en remettre à mieux équipé que lui”* (Chaumier 2004, p. 305).

La pornographie se présente ainsi, non seulement comme un spectacle du sexe, mais comme une activité sexuelle en tant que telle, médiatisée par un dispositif :

- économico-juridique, d'une part, en ce sens qu'il professionnalise les échanges entre les pornographes (producteurs, réalisateurs, techniciens, artistes), mais également entre ceux-ci et le client final (comme dans la prostitution, puisque le client en question fait lui-même un usage sexuel de cette production) ;

- et technique, d'autre part (par quoi a contrario il se distingue de la prostitution), en soumettant la rencontre au primat du canal visuel, ce qui permet une dislocation spatiale et temporelle entre les prestataires et les clients, et une distanciation émotionnelle entre les artistes qui ne sont pas censés effectuer l'acte pour le bénéfice l'un de l'autre, mais pour celui d'un tiers, dont le regard contraint le rapport à se plier à la nécessité d'y laisser s'immiscer l'œil de la caméra ou de l'appareil photo.

Le sexe pose constamment la question de la jouissance, c'est-à-dire d'un lieu où la subjectivité chavire, s'efface. L'humain est fasciné par ce vertige au cœur duquel le convoque un point-foyer où il pourrait s'effacer comme sujet et effacer la présence du monde, et il élabore en même temps tous les garde-fous, les précautions qui l'assurent de pouvoir en revenir. La peur d'en revenir, mais changé, finit par susciter des raisons de n'y pas aller voir. On pourrait présenter la subjectivité elle-même comme un processus de mise à distance du sexe.

La pornographie est à cet égard un dispositif d'organisation du sexe, c'est-à-dire un dispositif organisateur des formes les plus essentielles de la relation de soi à soi et de soi aux autres. Il permet aux intéressés, artistes, producteurs et consommateurs, de faire

l'expérience du sexe en limitant les effets de la rencontre. La pornographie n'est donc pas qu'un spectacle mais le sexe lui-même, contraint dans une organisation spectaculaire, où l'image permet de voir mais aussi de distancier, de faire l'expérience mais aussi de l'éviter, dans un jeu agaçant les sens où les barrières qui se déplacent deviennent autant de nouveaux lieux à transgresser. La pornographie, en résumé, ne fait pas que montrer, elle masque et protège.

En première approche, la pornographie se présente comme une prestation de service rémunérée offrant un spectacle. Personne ne prétendra que la sexualité montrée soit vraie, comme dans un documentaire : par rapport à la sexualité "vraie", les images sont décalées, soumises qu'elles sont aux contraintes cinématographiques (les postures en écartelé, les gros plans, l'éjaculation externe, etc. répondent à la nécessité de montrer ce que les partenaires, habituellement, ressentent sans le voir) et scénaristiques (il faut montrer des fantasmes qui sont rarement pratiqués : sodomie, triolisme, etc.).

Mais tout dans la pornographie, à commencer par le fait qu'elle est une limite du spectacle (la distance métaphorique entre l'image et la chose représentée est minimale, la narration est lapidaire et répétitive) indique qu'elle n'est pas que cela, et qu'on peut la lire aussi comme un acte sexuel qui se construit en spectacle. Le consommateur final le sait, lui, qui ne consomme pas l'œuvre comme il regarderait un film, mais qui l'associe à une pratique sexuelle dans laquelle le regard cherche frénétiquement à gommer la distance le séparant des artistes pour pouvoir s'identifier à eux.

Médiologiquement, elle se comprend dans le prolongement des dispositifs que se construisent les amants quand ils se regardent l'un l'autre en faisant l'amour, quand ils se regardent ensemble faire l'amour dans le miroir de leur chambre, quand ils se filment eux-mêmes avec leur caméra vidéo pour se re-visionner ensuite : depuis l'invention du miroir, toute nouvelle technique faisant jouer les images et la diffraction des regards permet d'introduire de nouvelles possibilités de médiatiser l'acte, de jouer de l'anticipation et du retard de sa satisfaction, et du vertige qu'il procure. Historiquement, rappelons-le, la pornographie cinématographique naît dans les maisons de tolérance, où les films préparent et accompagnent l'acte prostitué, et donc en font partie intégrante, en tant que pratique en quelque sorte apéritive.

Le raisonnement des pornographes qui présentent leur métier comme une vente de leur image, et non de leur corps, permettrait tout aussi bien à la prostituée de dire qu'elle ne couche pas "vrai-

ment” avec ses clients au prétexte que le dispositif qui en fait une activité rémunérée, d’une part introduit une différence entre sa vie privée et sa vie publique, et donc entre le client de ce qui n’est qu’une prestation et l’amant de ce qui serait une relation sexuelle authentique. Ce même raisonnement lui permet d’être absente à son corps et à ses émotions le temps de cette prestation.

La pornographie, comme la prostitution, est bien une activité sexuelle, transformée, formatée par sa médiatisation par un dispositif qui mercantilise, virtualise l’échange, et le diffère dans le temps et dans l’espace. En cela, anthropologiquement, elle est seulement l’une des figures de ce qui advient de l’échange sexuel dans des sociétés qui instituent à une fonction centrale dans les échanges le médium de l’argent. Le spectacle opacifie ce qui est en son noyau : une activité sexuelle médiatisée par un dispositif qui professionnalise les échanges entre le client et les prestataires, mais aussi entre les différents acteurs de la production (réalisateur, techniciens, acteurs), en privilégiant le canal visuel, qui permet une dislocation spatiale et temporelle entre les prestataires et les clients, et entre l’action et l’émotion.

Admettre ce point de vue, c’est inscrire la sexualité contemporaine dans une histoire de longue durée qui tend, dans la domestication de ses émotions, à distancier l’humain de l’autre et de son propre corps par l’entremise de ses dispositifs institutionnels (ici la mercantilisation de la relation) et technologiques. La mercantilisation de la relation permet, comme dans la prostitution, une relation non impliquante, qui ne fait pas peser sur l’acte sexuel le poids des engagements auxquels l’assortissent la conjugalité depuis le Moyen-Âge et la justification de ses sentiments depuis le romantisme. Une approche médiologique permet de replacer la pornographie dans un continuum plutôt que dans une rupture qu’aurait introduit l’invention de la photographie et du cinéma : le recours aux images comme adjuvants de l’excitation sexuelle date de bien avant la photographie, et le seuil à partir duquel elles ne sont plus seulement un prélude et un accompagnement de l’étreinte à deux, mais servent à une consommation en solitaire est une frontière fragile pour discriminer l’acte onanique, d’une part comme n’étant pas sexuel, d’autre part comme ne s’effectuant pas, à certains égards, avec un partenaire. Après tout, même dans une relation physique avec un(e) partenaire réel(le), n’aime-t-on pas également l’image que nous projetons sur lui/elle ?

Une sexualité plurielle disloquée

Il était une fois un groupe de copains qui voulaient avoir du bon temps avec un maximum de femmes jeunes et belles qui ne posassent pas de questions existentielles (“est-ce que tu m’aimes ?”) sur le fait de coucher avec eux. Cette histoire aurait pu être celle d’une communauté de libertins se donnant un cadre qui eût été celui de clubs en soirées, de sorties en ville ou à la campagne le week-end, hors de toute considération vénale, ou de virées dans le bois de Boulogne ou dans les FKK⁹ en Allemagne, où la vénalité les eût inscrits dans le cadre de la prostitution assumée. Mais qui n’a pas joué avec l’idée de se vêtir des attributs du professionnel en se plaçant derrière la caméra ou l’appareil photographique ? La construction du groupe en tant que milieu professionnel est effective, Mathieu Trachman en décrit bien les codes, les valeurs, la culture, mais elle est un artifice qui résiste mal à sa déconstruction révélant un cadre qui organise le sexe, permettant d’en avoir beaucoup, d’en découvrir de multiples facettes qu’une sexualité monogame classique ne permet pas d’explorer, tout en préservant les protagonistes, par l’affichage d’un faire-semblant, d’être trop impliqués dans la rencontre.

L’approche de la pornographie en tant que dispositif organisant le rapport sexuel est d’autant plus justifiée que l’activité pornographique en tant que telle déborde de nos jours le périmètre de son univers professionnel. La diffusion et la simplification des technologies de prise, de traitement et de diffusion de l’image autorisent aujourd’hui les spectateurs eux-mêmes à “se faire leur film”. Les réalisations “d’amateurs” se multiplient sur les réseaux, deviennent majoritaires, sans que l’on sache toujours s’il s’agit de véritables productions par des non professionnels, ou de réalisations professionnelles se faisant passer pour des montages d’amateurs en vue de créer un effet d’authenticité. Spectateurs, acteurs et producteurs, désormais indifféremment rémunérés ou bénévoles, ont de plus en plus tendance à passer de l’un à l’autre côté de l’appareil de prise de vues, les uns prenant des photos et filmant ce que jusque là ils ne faisaient que “faire”, les autres montant sur la scène dont ils n’étaient jusque là que les spectateurs. Il y a donc bien une conti-

⁹ Établissements inscrivant leur enseigne dans le courant naturiste et nudiste de la Freikörperkultur (FKK) mais qui sont nombreux, depuis la libéralisation de la prostitution en Allemagne, à fonctionner explicitement comme des centres de loisirs sexuels offrant les prestations de professionnelles.

nuité du dispositif entre ses participants, avérée jusque dans la permutation qu'il autorise entre leurs places au sein de celui-ci. Même si tous les spectateurs ne deviennent pas acteurs, ni tous les acteurs producteurs, tous ont à un moment fait usage de ces images en se pensant à la place des personnages, en ayant envie d'y être réellement.

Comme déjà énoncé, on n'est donc pas en présence que d'une forme d'usage de certaines images, qui conduirait à ne considérer la pornographie que comme un spectacle : la pornographie fait partie intégrante de la sexualité, elle est constituée par un acte accompli par certains, visualisé par d'autres qui en tirent un plaisir également sexuel (même dans les cas où ce plaisir ne reste que voyeuriste), et permis par des tiers qui assurent la communication entre les uns et les autres. C'est ce qui nous a conduit (Schmoll 2005, 2012) à la considérer comme une modalité du sexe, une forme de sexualité à plusieurs dans laquelle procuration est donnée à des mandataires pour exécuter l'acte pour le regard du mandant.

Ce qui rend bien sûr originale cette sexualité à plusieurs (et qui prête à la possibilité de ne la considérer que comme un spectacle), c'est qu'elle est *disloquée*, au sens étymologique d'une dislocalisation : une partie de ce qui se passe a lieu sur une scène, que d'autres observent depuis un autre lieu, et le plus souvent en différé. Les effets de discours impactent les attitudes des acteurs des deux côtés du dispositif : le spectateur peut assurer qu'il ne fait que visionner un spectacle (il n'est pas sur la scène), et les artistes peuvent assurer qu'il ne s'agit que d'une mise en scène du sexe et non d'un rapport sexuel réel (ils vendent leur image et non leur corps).

Nous ne contesterions pas qu'une action effectuée dans l'intimité d'une chambre et impliquant un acte sexuel entre deux personnes observées par une troisième soit une forme de la sexualité : certes plurielle, certes impliquant davantage de voyeurisme de l'un et d'exhibitionnisme des autres, mais il s'agit bien d'un acte sexuel. L'effet pornographique peut être rendu sensible si l'on imagine l'introduction dans la relation entre les participants d'un dispositif minimal : une simple vitre interposée entre le couple et l'observateur, découpant ainsi une partition entre une scène et un spectateur. Cette simple vitre est ce qui définit le peep-show comme un spectacle et le distingue d'un acte de prostitution. Qu'ensuite la même modalité soit effectuée pour le spectateur en différé plutôt qu'en direct, et/ou sur supports techniques plutôt qu'en *live*, introduit davantage de couches dans le millefeuille du

dispositif entre producteurs, artistes et spectateurs, mais ne modifie pas essentiellement la nature de ce qui distingue le spectacle d'un rapport sexuel, à savoir : un discours. Ce discours énonce que ceci est un acte sexuel et cela une représentation, en dépit de données objectives qui permettent de contredire une telle partition (car, après tout, les artistes du X à une extrémité effectuent bien des actes charnels dans la réalité, et l'usage qu'en fait le spectateur à l'autre extrémité est également le plus souvent orienté vers la recherche du plaisir physique).

La pornographie en tant qu'acte sexuel disloqué peut être présentée comme un paradigme des rencontres amoureuses et sexuelles telles qu'elles se développent dans nos sociétés. Elle révèle en effet une sexualité qui a pour dénominateur commun de s'effectuer, dans des proportions variables, entre plusieurs partenaires en réseau, et d'être médiée par un ensemble d'outils de capture, de traitement, d'animation et de transmission de l'information qui leur permet d'être multimodales, délocalisées, et souvent asynchrones.

Conclusion

Le dispositif pornographique permet aux hommes de se construire une représentation ferme de la sexualité hétérosexuelle (Trachman 2012). En normant le désir des femmes, ils se rassurent et rassurent leurs clients. Mais précisément, qu'est-ce qu'indique ce besoin de faire rentrer la sexualité dans les cadres rassurant du modèle mammifère de l'hétérosexualité reproductive ? Mathieu Trachman remarque fort justement que l'explosion de la pornographie est contemporaine de l'éclatement des modèles hétérosexuels phallogcentrés, à la faveur de l'émergence d'une homosexualité assumée depuis une génération, ainsi que du mouvement d'émancipation des femmes. Les hommes s'interrogent sur leur désirabilité dans un univers dont les scripts leur échappent. La pornographie valorise une hétérosexualité caricaturale dans la répartition des rôles dominants-dominés, actif-passif et met à distance les fantasmes douteux, marginaux. Elle produit des fantasmes masculins : les pornographes doivent faire jouir les actrices et faire jouir les spectateurs pour bien faire leur travail et se rassurer eux-mêmes. L'enjeu du "travail" est bien de permettre à une communauté de se rassurer entre eux en s'affirmant aux autres.

Mais le dispositif, saturant le script phallique dans sa version masculine, le confronte à un paradoxe : est-il vraiment l'expression

d'une sexualité hétérosexuelle, ou n'est-il pas déjà une forme de sexualité entre hommes, où des hommes se mesurent les uns aux autres, se montrent, se prouvent des choses, et donc exercent leur séduction en direction d'autres hommes, dans laquelle les femmes n'ont que le rôle d'attributs cosmétiques ?

Par ailleurs, faisant effet, sinon fonction, de soupape de sécurité permettant la pérennité du couple conjugal par des échappées qui restent virtuelles (Chaumier 2004), il en signale en même temps les lignes de fracture. Le dispositif pornographique est non seulement une incitation à la sexualité plurielle du fait de la mise en spectacle d'une sexualité libertine monstrueuse, démultipliée par la quantité de scènes accessibles (en une soirée, un homme peut visionner des dizaines, voire des centaines de rapports), mais il est par lui-même un rapport sexuel à plusieurs, entre producteurs, acteurs et spectateurs.

Nous surprendrons peut-être en affirmant que la pornographie est l'exagération caricaturale des effets de paradoxe qu'invente le roman courtois il y a huit siècles. À l'époque, déjà, le récit de fiction, sous couvert d'exalter l'amour exclusif pour un seul objet passionnel, crée en réalité une partition entre deux scènes, l'une réelle où se poursuit une relation conjugale désormais protégée par son enfermement institutionnel dans le mariage religieux, l'autre imaginaire où le sujet trompe son conjoint avec des être virtuels qu'à certains égards il aime d'un amour adultère bien plus coupable, car bien plus passionnel qu'avec des amants réels mais passagers. La virtualisation du rapport sexuel dans la pornographie, la scission introduite par les technologies de l'image et de la narration filmique entre ce qui se passe dans la coulisse, sur la scène et du côté du spectateur, préfigurent, d'une part, un éclatement du rapport sexuel dans le pluriel, et d'autre part, le passage d'un rapport humain-humain transitant par le dispositif à un rapport de l'humain aux projections qu'il effectue sur ce dispositif ; autrement dit, d'une sexualité inter-humaine médiée par les artefacts, à une sexualité qui prend ces artefacts, des non humains, pour son objet.

Références

- Agamben G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo. Trad. fr. (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot/Rivages.
- Anderson R. (2001), *Hard*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Baudry P. (1997), *La pornographie et ses images*, Paris, Colin.
- Chaumier S. (2004), *L'amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard.
- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Foucault M. (1976-1984), *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir* (1976) 2. *L'usage des plaisirs* (1984) 3. *Le souci de soi* (1984), Paris, Gallimard.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New-York, Doubleday. Trad. fr. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- HPG [Hervé-Pierre Gustave] (2002), *Autobiographie d'un hardeur. Entretiens avec Stéphane Bou et Karine Durance*, Paris, Hachette.
- Ovidie (2002), *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion.
- Root J.B. (1999), *Porno Blues ou la belle et édifiante histoire d'un réalisateur de films*, Paris, La Musardine.
- Schmoll P. (2005), L'organisation spectaculaire de l'intime. L'exemple de la pornographie, *Revue des Sciences Sociales*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 33, p. 66-77.
- Schmoll P. & al. (2012), *La Société Terminale 2. Dispositifs spec[tac]ulaires*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, Éditions de l'III.
- Trachman M. (2013), *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte.

L'amour pour les artefacts

Pornographie : des images-choses

Il est possible de lire la pornographie sous différentes entrées. Nous venons d'exposer dans le chapitre précédent que l'on pouvait la considérer comme un dispositif organisant une activité sexuelle accomplie à plusieurs, par l'entremise d'un appareillage vidéo-technique et d'un discours professionnel autorisant l'ubiquité et le temps différé. L'image, fixe ou animée, est sous cette lecture une fenêtre par laquelle le spectateur, à l'instar de ce que permet in situ et en temps réel la vitre du peep-show, regarde et participe indirectement à une scène qui se joue ailleurs et en un autre temps. L'image, dans ce cas, s'efface devant ce qu'elle permet.

Mais on peut également considérer l'image en tant que telle : un objet que son observateur investit d'une manière tout à fait particulière, quasiment pour elle-même. L'observateur n'ignore pas qu'il ne s'agit que d'une image, que la réalité qu'elle représente est une fiction, une mise en scène dont les séquences, prises éventuellement en plusieurs temps sur plusieurs jours, ont fait l'objet d'un montage qui crée l'illusion d'une unité de l'action. Mais l'au-delà de la scène ne l'intéresse pas sur le moment, il est tout entier captif de ce que l'image montre. L'image, sous cet aspect, ne s'efface pas pour montrer la scène réelle, elle s'épaissit au contraire, prend consistance d'objet. Rien ne se passe en dehors du site intime et rassurant, la chambre, le cabinet, où se déroule le rapport entre le sujet et cet objet. C'est foncièrement ce que permet l'image : s'isoler avec elle et avec soi-même, avec ses pensées inavouées, ne laisser entrer personne, mais n'être pas seul pour autant. Les images pornographiques sont des images-choses, comme ont pu l'être dans le passé les idoles et les icônes, et c'est avec elles que le sujet entre en relation, non avec ce qu'elles représentent. Il n'est pas besoin d'être anthropologue pour avoir connu ou observé la fascination qu'exer-

cent ces images. Le travail de l'anthropologue naît dans l'après-coup de cette fascination, lorsque l'on en vient à considérer un magazine refermé sur des images qui ont eu un retentissement dans le corps et que l'on s'avise que ce n'était pas un magazine comme les autres, qu'il avait un effet redoutable, un effet qu'il continue d'exercer sous forme d'appel à y revenir plus tard : comment des êtres de papier peuvent-ils avoir un tel impact ?

Ces images ne sont pas seulement des artefacts qui interfacent la relation sexuelle avec un autre, elles sont des artefacts *avec lesquels* on entretient une relation sexuelle. L'idée que nous essayons de formuler ici, c'est que leur consistance fait d'elles les prototypes de nos relations érotiques avec des artefacts. L'usage des poupées gonflables par des générations de jeunes hommes n'a pas fait l'objet d'une littérature importante, et est encore de nos jours considéré par les intéressés eux-mêmes comme transitionnel et marginal : une pratique de célibataire dans l'antichambre de la norme, laquelle est de trouver tôt ou tard une "vraie" partenaire. De leur avis, il n'y a pas lieu de s'appesantir sur ces épisodes de la vie sexuelle et sur la fréquentation de supports dont, l'âge aidant, la maturité rend le besoin moins pressant (et pas davantage avouable). Si l'on ne s'intéresse pas à la relation première qu'une majorité d'hommes entretient avec des images, dont on constate que la diffusion est devenue généralisée, on risque de ne pas comprendre que pourraient se développer dans les prochaines années les pratiques de relations érotisées avec les déclinaisons évoluées de la poupée gonflable : images de synthèse en trois dimensions et robots anthropomorphes, qui ne sont pas autre chose, à bien y regarder, que des images que l'on peut toucher.

Dans le passage qu'il consacre à la pornographie, au détour de son essai sur les formes alternatives à l'amour romantique, Serge Chaumier (2004) introduit l'idée d'une sexualité par délégation, permise par le simulacre, au sens fort que Jean Baudrillard (1981) donne à ce terme : les images captent entièrement le désir, deviennent une fin en soi, une représentation suffisante du rapport, qui permet à la simulation de tenir lieu de réalité. La pornographie fournit à l'homme occidental le moyen de sortir de sa torpeur sensorielle par une stimulation perpétuelle. Celle-ci creuse évidemment un clivage grandissant car *"le bombardement d'images érotiques n'a pas pour effet d'inciter au passage à l'acte, mais de maintenir une tension permanente inassouvie"* (Chaumier 2004, p. 317). De ce fait, la pornographie n'est pas pour Serge Chaumier un acte

sexuel : elle a plutôt pour effet de dissimuler l'absence de rapport, de cacher l'acte sexuel. Pour lui, "*l'image érotique est un pâle reflet de l'érotisme vécu*" (p. 336), et dans la ligne logique de l'ensemble de son ouvrage, qui ne traite pas des images mais des relations effectivement vécues, il ne peut considérer ces "*formes rabaisées et mineures*" que comme un "*palliatif*" (ibid.).

Nous souhaitons soutenir ici une hypothèse moins marquée par son présupposé contre l'artifice. En effet, ainsi qu'il le souligne lui-même (p. 320), la pornographie participe d'une sexualisation de toutes les sphères de la vie propre aux sociétés modernes. La sexualité virtuelle pourrait donc bien être une des formes de la sexualité en général, et non un simple dérivatif. Il nous faut envisager que le rapport à des images érotiques puisse être considéré comme un rapport sexuel en tant que tel. Ou, plus exactement, et peut-être pour faire écho à la fameuse formule de Jacques Lacan "il n'y a pas de rapport sexuel", on doit considérer que le rapport à un artefact n'est pas moins virtuel, projectif, que le rapport à un(e) partenaire en chair et en os, qui manque toujours de pouvoir se clôturer exactement sur la satisfaction. Que ce soit dans le réel ou dans le virtuel, la relation sexuelle et amoureuse consiste à prendre le ou la partenaire pour quelqu'un d'autre.

À l'origine de l'artifice : le voile

Certaines caractéristiques de la sexualité humaine sont communes à l'ensemble de l'espèce humaine, quelles que soient les sociétés, et en même temps différencient notre espèce des autres, y compris de nos cousins primates les plus proches. On peut les considérer comme des caractéristiques anthropologiques : elles sont culturelles au sens où les animaux ne les connaissent pas et où s'y repèrent les effets du langage, du symbolique ; mais elles sont transculturelles, ce qui les distingue de la plupart des faits culturels qui, du fait même de leur marquage par le symbolique, ont tendance à varier considérablement d'une société à l'autre, en fait d'une langue et d'une culture à l'autre.

Parmi ces invariants, il y a l'interdit de l'inceste, qui détermine nos choix d'objets. Les déclinaisons de cet interdit varient d'une société à une autre et ne portent pas exclusivement sur les liens de consanguinité. Par contre, toutes les sociétés connaissent cet interdit, qu'a contrario les autres espèces animales ignorent.

Un autre invariant nous permet de situer la pertinence des lignes qui suivent, il porte sur les conditions de l'accouplement. La

sexualité animale s'accomplit au vu et au su de tous. Il n'est pas rare que des congénères observent de plus ou moins près le couple à l'œuvre, et le spectacle participe à l'apprentissage des plus jeunes (Brenot 2012). Dans l'espèce humaine, au contraire, et quelle que soient les sociétés, l'acte sexuel n'est que rarement accompli en public : il est *obscène*, au sens étymologique du terme, hors-champ des regards tiers.

Cet interdit de montrer ou de regarder s'étend à la nudité du corps humain en général, même quand il n'est pas orienté vers l'acte sexuel : la vision du corps nu est considérée comme pouvant à elle seule enclencher le désir, et toutes les sociétés humaines prescrivent de s'habiller en public, même quand dans certaines d'entre elles ce vêtement se réduit très symboliquement à quelques bijoux ou parures (Colera 2008). Les autres espèces animales ignorent totalement le vêtement. Celui-ci dans notre espèce n'est pas entièrement justifié par la nécessité de se tenir chaud, car il devrait dans ce cas être abandonné dès que la météo le permet. Il participe, par le jeu du caché et du montré, et par l'élaboration de la parure elle-même, à l'entreprise de séduction.

Cette règle portant sur le regard, comme celle de l'inceste, est bien sûr constamment transgressée, mais les pratiques transgressives sont désignées comme anormales : elles relèvent du voyeurisme-exhibitionnisme quand les tiers ne font qu'observer, ou de la sexualité de groupe quand ils participent à l'acte lui-même. En fait, la transgression confirme d'une certaine façon la règle, car dès lors qu'un tiers est associé par le regard à l'acte (lequel est prototypiquement un acte à deux), on tend à le considérer comme y participant, de sorte que son regard cesse d'être extérieur, et que la clôture sur l'intime de l'acte est rétablie. Il s'agit toujours d'un acte, certes incluant un ou plusieurs observateurs, et donc s'accomplissant à plusieurs, mais soustrait au regard de tiers qui en sont exclus. La sexualité de groupe se joue la plupart du temps à l'abri du public, entre gens qui se connaissent, ou la nuit dans des espaces ouverts mais non fréquentés, ou dans des établissements échangistes fermés.

Comme celle de l'inceste, la règle du voilement de l'acte connaît des déclinaisons très variables d'une société à une autre, selon ce que la culture considère ou non comme entrant dans la définition de la sexualité. Dans certaines sociétés, les approches de séduction, équivalents humains des comportements de parade chez les animaux, sont considérées comme interdites ou demandant plus ou moins de discrétion. Les premiers attouchements sont interdits

en publics ou tolérés dans des proportions variables selon les mœurs, avec des différences qui peuvent être importantes même d'une société moderne à une autre, ou au sein d'une même société selon les époques. S'embrasser en public, par exemple, est un délit, ou au moins un geste obscène, dans nombre de pays asiatiques. Se tenir par la main est naturel chez nous, et même attendrissant pour les tiers, mais n'est pas bien vu au Japon.

Le dévoilement du corps est également soumis à des règles qui vont d'une obligation de voilement total en public, visage compris, généralement du corps des femmes, mais parfois aussi des hommes, jusqu'à la tolérance de zones nudistes réservées, en établissements de bain ou en extérieur à la belle saison, où le corps s'expose entièrement au regard d'autrui, mais dans une perspective affichée qui est d'ordre hygiéniste ou naturiste, implique souvent des familles avec enfants, et exclut a priori des conduites d'accouplement ou de masturbation en public. Celles-ci existent également, mais se replient dans les fourrés avoisinants.

Les formes de la règle portant interdiction de montrer et de regarder l'acte sexuel sont donc variées, notamment en fonction de l'extension de la définition de ce que l'on doit considérer comme relevant de l'acte en question, y préparant ou y invitant. Le corps nu constitue en fonction des contextes une telle invitation. Toujours est-il que, quelles que soient ses déclinaisons, la règle elle-même est un invariant. Elle introduit toute une série de conséquences sur notre espèce qui concernent d'abord l'organisation de sa sexualité mais vont bien au-delà, et font déborder le sexe au-delà de sa fonction première de satisfaction de la pulsion et de reproduction. Le voilement implique en effet concurremment une ouverture de l'espace de l'imaginaire et un recours substitutif à l'image.

Le voilement de l'acte a pour première conséquence d'introduire l'artifice dans la sexualité. On doit considérer qu'avec le vêtement et la parure, et avec le retrait de l'acte dans l'intimité du chez soi, les humains font usage d'artefacts dans leurs relations sexuelles depuis l'aube de l'humanité. Les conduites humaines de voilement/dévoilement imposent de s'intéresser au rôle du voile dans la sexualité. Et par voile, il convient d'entendre le terme au sens large du vêtement comme du rideau, c'est-à-dire de l'ensemble des parures et dispositifs qui cachent aussi bien le corps comme invitation que l'exercice de l'acte lui-même.

Il suffit, pour se convaincre du rôle du voile en tant qu'artefact sexuel, de considérer l'usage qui est fait du vêtement et de la

parure dans toutes les sociétés à toutes les époques. Le corps est caché mais les instruments de ce voilement sont systématiquement subvertis pour exalter, mettre en valeur ce même corps. Coupes et couleurs des vêtements, parures et coiffes, accessoires, bijoux, maquillage, etc. sont utilisés pour contourner l'interdit de montrer, en montrant en quelque sorte différemment : en promettant.

Le voilement constitue ainsi une interface séparant l'expérience entre un vécu et un caché. Pour celui qui ne vit pas l'acte, celui-ci est désormais occulté, il devient l'objet d'une interrogation, il est énigmatiqué. Grâce au voilement, les humains accèdent à l'imaginaire, c'est-à-dire à la tentative de se représenter intérieurement ce qui se passe de l'autre côté du voile. Ils accèdent également au désir, qui est, avant même d'être un désir d'accomplir l'acte lui-même, d'abord un désir de voir.

L'imaginaire désigne ainsi un premier destin de la sexualité humaine qui est sa pérennisation dans le désir et dans les catégories de l'amour, qui l'écartent, quoi que l'on dise, de l'expérience physique de la simple copulation.

Le recours à l'image comme réponse au voilement

L'autre conséquence du voilement de l'acte est qu'à la différence des autres espèces, les jeunes humains n'ont pas accès, pour leur apprentissage de la sexualité, à l'observation directe. Or, la sexualité s'apprend, chez les animaux comme chez les humains. Il n'y a pas davantage de gêne de l'attirance sexuelle chez nos cousins mammifères que chez nous : la sexualité n'est pas donnée d'emblée, elle demande une maturation, qui est pour l'essentiel conditionnée par les relations sociales au sein du groupe de semblables, et qui assure que la très grande majorité des individus pourront avoir une rencontre sexuelle, laissant de côté quelques déshérités du sexe qui n'en auront pas, en raison de leur faiblesse, de défaillances physiques, etc. autant de caractères qu'il n'est pas de l'intérêt de l'espèce de reproduire. Chez l'homme, cette maturation est pareillement nécessaire, mais elle est plus longue, plus complexe, associée à une organisation plus alambiquée des relations sociales, et elle présente donc plus de chances que la rencontre sexuelle ne se fasse pas.

L'empêchement de l'observation directe participe de cette complexité, elle l'étoffe, et peut-être la suscite au départ. L'acte sexuel que personne ne voit chez les autres devient un ouï-dire, l'objet de récits, de rumeurs, de discours explicatifs, de conseils, de

dogmes, d'interdits : quelque chose que l'on ne voit pas mais dont on parle, avec une liberté dans l'élaboration de couches superposées de sens qu'autorise l'invisibilité du référent. Et plus les couches se multiplient, plus la sexualité, cessant d'être objet d'observation, devient objet d'initiation, et de là cessant d'être affaire d'expérience, devient objet d'éducation. La sexualité est un secret auquel le futur adulte n'accède que pas une médiation.

Les premières formes de médiation mises en place par les sociétés humaines ont été les rites d'initiation, qui permettent un accès guidé, appris, à l'expérience de l'acte. Mais, dans la modernité, la disparition des rites traditionnels d'initiation à la sexualité a rejeté progressivement celle-ci du côté de ce qui est caché et qu'il est, de par la règle qui s'y applique, interdit de montrer directement. L'évolution des sociétés humaines tend à une artificialisation croissante de cette médiation. Thierry Goguel d'Allondans (2005) souligne, à propos de l'expérience de la "première fois", que les adolescents dans les sociétés modernes ne sont plus préparés à la rencontre sexuelle par une initiation, comme dans les sociétés traditionnelles, mais par une éducation. L'éducation sexuelle est un apprentissage indirect, qui exclut l'expérience elle-même à laquelle elle est censée préparer. Elle se fait par le récit et par le recours à des images.

Il faudrait certes nuancer l'idée que l'humanité passe d'un seul coup d'une sexualité exposée au regard des congénères à une occultation requérant d'emblée l'usage d'images et documents indirects. Pendant longtemps, les humains d'une même famille résidant sous le même toit ont dormi dans la même pièce, par manque de place et surtout pour se tenir chaud ensemble, puis dans des pièces séparées par des cloisons peu étanches acoustiquement. Les enfants se réveillant la nuit avaient parfois droit à des bruits, même en l'absence de visualisation, qu'ils pouvaient rapporter à ce qu'ils observaient dans leur environnement. Dans le monde rural, depuis les origines de la domestication des animaux jusqu'à nos jours (les sociétés contemporaines n'étant majoritairement urbaines que depuis peu), la copulation des animaux se présente comme un modèle quotidien qui contrebalance l'énigme de l'accouplement des humains, des parents notamment. Cet accès à un modèle d'observation directe disparaît relativement récemment dans l'histoire des humains, qui là aussi n'y ont plus accès qu'indirectement, par les cours de "sciences naturelles". Si la pornographie a existé de tous temps, c'est donc bien en lien avec l'urbanisation, avec les difficul-

tés de l'accès à l'observation directe et avec l'extension des technologies de l'écrit et de l'image, qu'elle connaît une explosion à l'époque contemporaine.

L'invention des images, à l'aube de l'humanité, va ainsi de pair avec l'institution du voilement. L'image permet de montrer indirectement, par un autre artefact, ce qu'il est interdit de montrer directement et que dissimule l'artefact premier du voile.

Un écrasement de l'imaginaire par l'image ?

L'image désigne également un second destin de la sexualité humaine qui est d'avoir du sexe physique avec des artefacts, en l'occurrence des images, qui ont donc un statut tout à fait particulier : il ne s'agit pas d'images reconnues comme distinctes de ce qu'elles représentent, mais recherchées au contraire pour ce qu'elles se rapprochent le plus possible de leurs modèles, se confondent avec lui.

La circulation d'images représentant l'acte sexuel est vieille comme l'humanité. Elles peuvent avoir une destination effectivement pédagogique, comme dans les cours d'anatomie, mais il faut bien admettre que la pornographie, en tant que pratique complémentaire ou substitutive de l'acte, obéit à une autre préoccupation. Le voilement de l'acte inaugure une tension entre l'imaginaire, qui s'invite (s'invente) à cette occasion, et les possibilités qu'offre l'image de compenser la frustration. La pornographie est l'envers logique du voilement.

L'usage pornographique des images n'exclut d'ailleurs pas qu'on doive les considérer comme pédagogiques également, au sens large où l'éducation sexuelle consiste dans la transmission de normes et que, depuis que nous savons que la sexualité est construite et apprise, nous devons non seulement admettre que la pornographie participe de ce fait à l'éducation sexuelle, mais qu'elle constitue le principal, sinon actuellement le seul modèle pédagogique s'offrant aux adolescents : un modèle qui a, certes, pour particularité d'afficher un seul mode excitatoire, le visuel (Brenot 2012). C'est en fait le principal modèle parce que le plus visible médiatiquement, le plus accessible : il l'est davantage que le dialogue avec les parents, avec les éducateurs ou même avec les pairs. Du fait de la prévalence du visuel dans la communication autant que dans le message (ce sont des images qui disent que l'image est ce qui excite), il est donc en même temps son mode de transmission et son système d'excitation et de satisfaction.

L'imagerie est ainsi en tension avec l'imaginaire, ils constituent deux destins de la sexualité humaine. La pornographie suscite régulièrement un discours de déploration portant sur l'envahissement des images : elle se distinguerait de l'érotisme en court-circuitant l'imaginaire pour le remplacer par l'image à son degré zéro de distance (cf. Marzano 2003). Ce discours suggère un antagonisme ferme entre les deux dimensions, qui ne sauraient coexister dans le même individu : le désir ouvert par la dimension de promesse de l'imaginaire (promesse qui tend à ne jamais être réalisée) serait écrasé par le présent et la répétition de l'imagerie.

Il existe effectivement des personnes enfermées dans la poursuite des images, comme il existe d'autres enfermées dans une quête amoureuse complètement éthérée. Si l'on doit poser que la pornographie incite à l'un des excès en désocialisant le sujet, en l'isolant dans ses relations à des choses, il faudrait alors aussi souligner que l'appareil éducatif, les interdits, les fictions amoureuses incitent à l'autre excès en éloignant le sujet de son corps et du corps de l'autre.

La réalité du statut de ces images dans l'humain est sans doute plus nuancée. Dans les stratégies de recherche d'images pornographiques, on se rend compte que les choix de chacun sont sélectifs : les uns recherchent des images de femmes petites ou grandes, fines ou bien en chair, à la peau claire ou hâlée, aux seins généreux ou menus. Des entretiens avec des hommes révéleraient que les images recherchées peuvent faire référence à des souvenirs de choix d'objets antérieurs, rappeler le visage ou le corps de telle femme que l'on a connue. Le présent de l'image laisse constamment percer le passé de l'expérience ainsi que le projet de retrouver dans le futur ce qui a été perdu. Ce ne sont jamais uniquement des images-choses : même pornographiques, elles représentent un absent.

Magali Teillard-Dirat (2012), à propos des usagers de pédopornographie, rappelle que les délinquants téléchargent et stockent en quantités impressionnantes des photos et vidéos qu'ils n'auront jamais le temps de revisionner. Que signifie ce comportement de collectionneur ? Ils recherchent la "bonne" image, et ne la trouvent pas, indiquant par là que l'image est toujours insuffisante, toujours décalée par rapport à un référent fuyant qui est celui recherché. Ils la stockent, souvent sans y revenir, car l'existence de ce stock d'images en quelque sorte non encore vues est rassurant : peut-être que la "bonne" est quelque part dans le lot. Il y a donc bien, dans ce

rapport à l'image, une dimension de fantasme importante. L'image à télécharger est un contenant en attente d'un contenu qui n'est pas arrêté, fixé. Il existerait quelque part une telle image contenant, qui permettrait de fixer ce contenu fuyant, et que ces collectionneurs recherchent. Le fantasme n'est pas élaboré, du fait d'une image narcissique incertaine (souvent, ces sujets évoquent par la suite en thérapie une fixation sur une image passée de soi dans le miroir, avec ou sans partenaire, devant laquelle ils se masturbaient). Le désir est mis en scène, comme dans la perversion, pour être contrôlé, l'image devient fétiche, le besoin de tel objet se substitue au désir. L'image bloque l'imaginaire, certes, mais précisément elle rassure car elle empêche l'imagination qui pourrait entraîner trop loin.

Des images d'un type particulier

Il est indéniable que les images pornographiques ne sont pas des images comme les autres. Ce sont objectivement des images, et non la réalité qu'elles représentent, et c'est sur cette ligne que se battent leurs défenseurs, qui demandent que leur soient appliqués les mêmes droits à la liberté d'information et de diffusion que celles dont bénéficient les autres œuvres de l'esprit (Ogien 2003). Mais, même quand on est un défenseur de la liberté d'accès à la pornographie, l'honnêteté intellectuelle oblige à admettre qu'elles entrent dans un champ imagier tout à fait particulier en raison de l'usage qui en est généralement fait. L'excitation qu'elles peuvent susciter, le support qu'elles offrent le plus souvent à une activité autoérotique, signalent leur capacité à faire fonctionner un spectacle comme si l'observateur s'y trouvait, non seulement comme observateur in situ, mais comme participant, s'identifiant aux acteurs. La pornographie se soutient d'un rapport particulier à l'image : ce ne sont pas que des représentations, et leurs spectateurs ne les traitent pas comme telles, c'est-à-dire pas avec la même distance que d'autres images.

La pornographie implique un rapport à l'image dans lequel la distance est réduite à son minimum : il importe pour son fonctionnement que l'image fonctionne toute seule, comme une réalité en soi. Il est probable que la fréquente collusion entre le visionnage de l'image et un contact physique de soi à soi, le fait de se masturber, ou simplement de se toucher, réalise une forme de condensation autoérotique, qui en nouant étroitement l'image, l'œil, la main et le

corps, excluant toute autre considération du champ de l'attention, assigne leur tangibilité, leurs consistance de réel, à ces images.

Patrick Baudry (1997) soulignait déjà que l'image pornographique est toute entière placée sous le signe de l'immédiateté. Elle produit une forme de vie sexuelle qui se suffit à elle-même, une manière d'être. Le visionnage de films X tend à amener le sujet à rechercher, dans le défilement des images, une annulation de la narration. On peut visionner le film par bribes, voire à l'envers, sans incidence, car il y a détachement de la durée narrative, abandon du registre de l'événement. L'efficacité de l'image pornographique est liée à une intensité oculaire et non à une textualité narrative : le film démobilise le spectateur, qui se trouve situé hors récit, délivré du devoir d'attention. C'est ce plaisir du vide, rassasiant un désir de rien, qui fait la spécificité du film pornographique et le constitue comme genre cinématographique particulier. Pour cette raison même, le cinéma porno ne peut être inclus dans le cinéma classique, auquel il apporterait par exemple le script de nombre de ses scènes "chaudes", car il ne prend son sens que comme non-récit. Cette possibilité de passivité génère l'ennui et un état de distanciation. "L'effet de chose" contenu dans le film pornographique dépasse l'excitation de l'érotisme et provoque un désaisissement et une profonde indifférence au récit.

Ce sont des images-choses, donc, qui ont consistance d'objets qui se suffisent à eux-mêmes, voire de simulacres d'êtres vivants. Elles expriment le mieux ce que Baudrillard disait des simulacres, situant leur importance dans une société qui arrive à nier le réel, à construire une autre réalité, virtuelle. L'image comme simulacre perd sa qualité de représentation distincte de la réalité, elle devient illusion de cette dernière.

Ces images sont logiquement appelées à se transformer, à se perfectionner avec l'évolution des technologies. De fixes qu'elles furent longtemps, elles sont devenues animées avec l'invention du cinéma. Elles deviendront demain tridimensionnelles, interactives, voire intelligentes, dans un mouvement qui montre que l'image n'est qu'un aspect parmi d'autres d'un usage plus extensif des techniques au service de la recherche du plaisir.

On ne saurait considérer le domaine des images pornographiques séparément de l'ensemble du matériel utilisé pour cette recherche de plaisir, du reste généralement vendu dans les mêmes circuits de distribution aux mêmes clients : ouvrages, accessoires vestimentaires, préservatifs, outils et appareils impliquant une tech-

nologie de plus en plus fine, poupées substitutives de partenaires, de plus en plus réalistes, intégrant elles aussi des technologies simulant l'interaction, de plus en plus intelligentes. Les poupées, que nous examinons dans le chapitre suivant, sont à considérer dans cet esprit comme des images en trois dimensions, qui ont en commun avec les images pornographiques d'être des représentations avec lesquelles leur propriétaire *fait* quelque chose.

La pornographie se présente ainsi comme un aspect particulier, bien que tendant à la quotidienneté par son extension et la régularité de son utilisation, du domaine très large des artifices qui interfacent la rencontre sexuelle. Elle contribue à une virtualisation de l'autre, mais aussi à une personnalisation de l'artefact, lequel artefact se prête, potentiellement, à prendre la place de cet autre.

Des images pratiquées par les hommes préférentiellement

Nancy Huston (2012) soutient qu'il existerait une différence innée entre hommes et femmes dans leur rapport aux images, qui expliquerait que la pornographie soit massivement faite pour un public masculin. Le désir des hommes pour les femmes se prêterait à une sollicitation préférentiellement visuelle, ce qui les rendrait davantage susceptibles aux images. Que cette attirance par l'image soit effectivement innée ou socialement construite, force est de constater que la pornographie n'intéresse pas les deux sexes de manière égale. Ce rapport particulier à l'image permet d'expliquer la force potentiellement addictive des images pornographiques.

Hommes et femmes ne sont pas semblablement prédisposés à faire usage des images. On souligne fréquemment l'appétence des femmes pour les ressorts de l'imaginaire, pour le récit érotique, et celle des hommes pour les images concrètes, celles figurant des femmes nues en particulier. Nancy Huston rapproche cette susceptibilité des hommes à l'image de la manière dont ils répondent, dans une quête de sens qui leur est propre, à une différence pour le moment incontournable dans la constitution de nos biologies : les femmes peuvent procréer, fabriquer d'autres corps, les hommes ne le peuvent pas. De tous temps, explique-t-elle, l'un des sexes a été, de façon constante, regardé, dessiné, sculpté, vénéré, approprié, et redouté, diabolisé par les uns et idéalisé par les autres. Depuis la nuit des temps, les hommes essaient de comprendre comment fonctionne le corps de la femme et pourquoi ils sont exclus de ce privilège de la gestation. La compulsion des hommes à observer le corps des femmes prédispose les premiers à désirer les secondes par le

regard, en sorte que les femmes se sont toujours complues dans ce regard parce qu'il préparait leur fécondation. Pour Nancy Huston, la sexualité reste déterminée par sa fonction biologique première qui est la reproduction. Or, pour être certain de transmettre ses gènes, le mâle a intérêt à disséminer le plus largement possible, dans le plus grand nombre possible de corps de femelles jeunes et bien portantes, c'est-à-dire susceptibles de mener une grossesse à terme et de survivre à un accouchement. Sur des millions d'années, le système perceptif du mâle humain se serait ainsi adapté pour reconnaître visuellement des femelles fécondables et envoyer des signaux à ses gonades pour y réagir. La susceptibilité visuelle de l'homme à l'image serait inscrite dans sa biologie.

Toujours selon Nancy Huston, la femelle humaine, au contraire, n'a pas intérêt à copuler avec le premier venu, car son implication dans la reproduction est plus lourde et longue que celle du mâle. Afin d'être certaine d'avoir des rejetons viables, susceptibles de transmettre ses gènes à leur tour, elle doit évaluer la pertinence de chaque accouplement. Elle est donc obligée de choisir ses partenaires avec discernement, préférant un mâle qui lui semble non seulement physiquement fort mais psychiquement fiable, susceptible de rester plusieurs années auprès d'elle et de l'aider à nourrir ses petits. Dans leur rapport à l'autre sexe, les femmes valorisent plus souvent "l'amour" et les hommes plus souvent "la baise", ce qui correspond à leurs vocations reproductrices respectives, l'une lente, l'autre rapide.

La disparité entre femmes et hommes dans l'appétence pour les images pornographiques associe de ce fait ces dernières aux excès des conduites masculines, en particulier à la violence. Beaucoup a été dit au sujet de la violence des contenus pornographiques, dégradants pour l'image des femmes. Il y aurait lieu là à un débat qui n'est pas dans l'objet de ces lignes, mais on peut tout de même se demander si l'interdiction de l'accès au matériel pornographique ne causerait pas davantage de dégâts chez les hommes que leur diffusion n'en cause chez les femmes, et ne constituerait pas en tout état de cause une violence faite aux hommes : il ne s'agit après tout que d'images, qui permettent une satisfaction substitutive sur des artefacts plutôt que sur des femmes réelles.

Le rapport particulier que les hommes entretiennent aux images pornographiques, la consistance de réalité qui semble caractériser ces dernières, le fait que ce soit les hommes en majorité qui les consomment en regardant des femmes, dans des mises en scène

où elles sont réduites à l'état de proies offertes, suscitent en tous cas les inquiétudes des institutions éducatives et de santé. On craint que ces images n'incitent aux violences faites aux femmes ou aux mineurs, c'est-à-dire à faire du corps de l'autre le même usage abusif que celui que l'on trouve dans les contenus pornographiques. Ce sont des images auxquelles on attribue un potentiel addictif aux effets remarquablement contradictoires : selon les cas, on peut se noyer dedans, ne plus faire que les consommer en s'isolant de la "vraie" sexualité, celle qui suppose un contact avec le corps de l'autre ; ou, au contraire, les mêmes images pourraient encourager à passer à l'acte sur le corps de l'autre sans son consentement, sans pouvoir se réfréner.

Cette attribution à l'image de pouvoirs magiques ou suggestifs qui étaient autrefois celui des idoles, des totems, puis des icônes et des images pieuses, relève d'une tradition ancienne, mais qui connaît une reviviscence, suscite une terreur morale plus récente, liée à la multiplication des images et à leur diffusion massive, à leur consommation à outrance par certains hommes. Les pouvoirs publics, qui ont longtemps hésité entre la défense de "bonnes mœurs" très relatives, car en évolution constante, et la préservation de la liberté de créer et de faire circuler des produits juridiquement assimilés à des "œuvres de l'esprit", ont fini par se saisir du problème.

La crainte de la dangerosité : le front de la pédopornographie

La pornographie doit attendre en France jusqu'en 1992 pour intégrer le code pénal. Avant cela, le code ancien excluait toute référence au domaine, reflet d'une société qui détournait le regard de la sexualité. La notion d'atteinte aux "bonnes mœurs" englobait toutes les situations, laissant au juge une certaine latitude pour juger. La loi n° 92-684 du 22 juillet 1992 introduit la notion de "message à caractère violent ou pornographique", mais sans définir les termes. La pornographie est associée à l'idée de message violent, et ce sont surtout les violences faites aux mineurs qui sont visées, l'ombre de la pédophilie planant sur ces images. L'interdiction la plus explicite porte sur les images de corps de mineurs et sur l'accès des mineurs à des images pornographiques.

La pédopornographie est aujourd'hui au centre du débat, elle est le front le plus récent sur lequel se battent les opposants à la pornographie en général. La pédophilie présente l'avantage d'être clairement identifiée comme un délit. L'amateur d'images peut

ainsi être assimilé à l'amateur des enfants qui servent de modèles à ces images et considéré comme un délinquant. On retrouve dans cette assimilation le statut tout à fait particulier de ces images : la faible distance existant entre l'image et sa représentation, qui fait de l'image la chose elle-même, conduit à traiter celui qui fait usage des images d'enfants comme s'il faisait usage des enfants réels.

La législation française s'aligne sur la convention de 2001 du Conseil de l'Europe relative à la cybercriminalité, qui préconise l'interdiction, non seulement des images de vrais enfants, mais aussi celles d'adultes ressemblant à des enfants, ou des images virtuelles réalistes (illustrations, BD, images de synthèse, etc.). Cette extension remarquable indique bien que ce qui est visé, ce n'est pas seulement la protection des enfants qui pourraient servir de modèle (puisque les modèles peuvent dans ces derniers cas, soit être des majeurs, soit même être inexistantes), mais bien l'usage qui est fait de ces images, et les personnes qui en font usage. L'interdit exprime une inquiétude panique des autorités face à des images insoutenables, auxquelles est prêtée une efficacité quasi magique : soit que ces images aient le pouvoir d'inciter directement à l'acte, soit même que leur usage soient l'équivalent de l'acte, ce qui revient effectivement à prêter à l'image les qualités d'un être réel.

Le traitement dont la pédophilie fait l'objet, aujourd'hui délicat à analyser en raison de la charge émotionnelle qui pèse sur les débats, est marqué culturellement : il caractérise des sociétés qui ont érigé l'enfant en valeur devenue rare, et l'ont enfermé dans un statut de sujet incapable juridiquement et innocent qu'il convient de protéger. Pour situer la question du point de vue anthropologique, il faut rappeler que l'enfant n'a pas toujours été idéalisé dans nos sociétés comme il l'est depuis un demi-siècle. Par le passé, une démographie reposant sur la production d'un grand nombre d'enfants par famille, dont peu atteignaient l'âge adulte, limitait l'investissement individuel d'un enfant que l'on avait beaucoup de risques de perdre.

Le traitement de l'image pédopornographique est également marqué culturellement. Le Japon interdit la pédophilie, ainsi que la production et la distribution de photos et vidéos et autres matériels impliquant des enfants mineurs, mais n'interdit pas la possession à titre individuel de ces produits. La législation japonaise n'interdit pas non plus de réaliser des images et du matériel tel que des mangas ou des poupées dès lors que des enfants réels ne sont pas impliqués. La culture japonaise, qui attribue une âme aux choses comme

aux être vivants, mais sait distinguer entre les entités, fait la différence entre s'attaquer à un enfant réel et user d'une image d'un enfant. Mais sous la pression des autres pays occidentaux, cette position est en passe d'évoluer également vers une criminalisation de l'image.

Les détenteurs d'images n'ont souvent pas conscience d'être des criminels, puisque pour eux il ne s'agit que d'images. Celles-ci ont été prises par d'autres, ils ne font que les visionner. Soumis à une injonction de soin quand ils sont condamnés, ils s'interrogent sur les conséquences d'un acte (consulter et stocker des images) qui pour eux n'est pas inscrit dans la réalité (Petit & Garcia 2012). Sont-ils punis parce qu'ils ont regardé ce qu'il ne fallait pas voir ? Sont-ils considérés comme complices passifs dans une chaîne d'actes délictueux, sur le mode du recel ? La multiplication des acteurs dans la chaîne pédophile contribue par surcroît à diminuer le sentiment de responsabilité de ceux qui ne sont qu'à l'extrémité de la production pornographique, "simples" consommateurs d'images.

Le dispositif de la production d'images pornographiques, ainsi que nous le soulignons ailleurs, constitue une sexualité asynchrone à plusieurs, que l'artifice de la technique et du discours professionnel permet de dis-loquer, faisant des uns des producteurs d'image et des autres des consommateurs. C'est ce dispositif qui rend possible une forme de rencontre sexuelle fondée sur une économie du désir, du regard et de la culpabilité. Dans la pédopornographie, comme dans d'autres catégories de captures d'images telles que le *snuff movie* ou le *happy slapping*, seul l'acte filmé lui-même constitue une violence objective et devrait être la référence du délit (mettant en cause les auteurs directs, ainsi que les preneurs d'images et de son comme complices). Considérer en droit que tous les acteurs de la chaîne, y compris les détenteurs d'images, ou les producteurs d'images n'impliquant pas d'enfants réels, sont coupables, c'est d'une certaine façon donner consistance juridique à cette idée d'une sexualité à plusieurs, mais c'est en même temps revenir à un stade de l'histoire des images que même l'Ancien Régime avait fini par dépasser : une époque où l'on destinait au bûcher aussi bien les icônes que leurs adorateurs.

Ces images constituent-elles par ailleurs un facteur de risque de passage à l'acte ? Patrick Blachère (2012) dresse une revue des études sur la cyberpornographie qui montrent de grandes divergences sur ce point. Wilson & Jones (2008) et Bourke & Hernandez (2009) estiment qu'il y a risque de passage à l'acte, en raison

notamment d'une perte de distance entre la représentation et la réalité. Mais une étude intéressante de Milton Diamond & *al.* (2011) portant sur les chiffres de la pédo-criminalité en République tchèque avant, pendant et après une période où la loi a autorisé la circulation des images pédophiles, révèle une diminution des crimes pédophiles pendant la période permissive, ce qui indiquerait que l'usage d'images pédophiles a une fonction substitutive davantage qu'incitative. Patrick Blachère est conduit à distinguer trois types d'usages des contenus pornographiques : curieux, dérivatif et stimulant. Seul l'usage comme stimulation présente un risque de passage à l'acte. L'usage dérivatif serait au contraire protecteur.

La législation contre la pédopornographie s'appuie sur un consensus de la population sur la nécessité de protéger les enfants contre les pédophiles. L'abus sexuel sur des sujets mineurs est clairement un crime, même si le principe de précaution qui anime le dispositif législatif alimente un climat de terreur morale et de méfiance, notamment à l'égard de l'étranger, qui rend désormais délicat de simplement adresser la parole à un enfant non accompagné dans l'espace public. On peut cependant anticiper que la confusion entretenue par la législation, assimilant à un acte criminel l'usage d'images qui sont de complets artefacts (bandes dessinées ou images de synthèse), est de nature à créer un précédent. Car rien n'interdit d'étendre le même raisonnement à d'autres catégories d'images pornographiques : les représentations de femmes se faisant violer jouées par des actrices simulant la scène pourraient demain être interdites sur la base de la même confusion voulant que celui qui détient et fait un usage masturbatoire de telles images est d'ores et déjà un violeur.

La question de l'addiction

Lorsque l'usager d'images pornographiques n'est pas un criminel, il peut être une victime. Le tableau de l'addiction est fréquemment évoqué à propos de conduites de visionnage intensif et répété d'images pornographiques, envahissant et se substituant à la vie sexuelle et sociale des intéressés, avec une difficulté de ces derniers à rompre avec cette appétence et une absence de conscience de transgresser quand il s'agit d'images interdites. L'utilisation du terme d'addiction est controversée pour un comportement qui n'est pas reconnu par le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (DSM-IV) comme peuvent l'être les toxicomanies. D'une part, il ne s'agit pas d'une dépendance à une substance, mais à un

stimulus visuel. D'autre part, il serait plus précis de parler d'assuétude que de dépendance pour désigner un comportement qui manifeste une difficulté à gérer sa propre consommation mais ne présente pas de syndrome de sevrage en cas d'interruption.

L'addiction à la pornographie relève de l'assuétude aux images en général, ce qui la rapproche de l'addiction aux jeux vidéo ou à la télévision. Elle résulte d'une double confusion de la part des assués : entre permis et interdit, et entre réalité et simulacre. D'une part, les images qui sont recherchées portent sur des contenus transgressifs, interdits ou inaccessibles. D'autre part, la substitution des images à la réalité est permise par, et renforce en retour, leur fonctionnement comme équivalents de cette réalité.

La pornographie autorise dans un espace virtuel des actes qui ne sont pas possibles dans la réalité, soit parce qu'ils sont interdits par la loi (des viols, des expositions sur la voie publique, des actes sexuels avec des mineurs, des animaux, des cadavres), soit parce qu'ils ne sont pas accessibles faute de moyens (la plupart des gens n'ont pas le physique, ni les revenus leur permettant un grand nombre de partenaires aux silhouettes hollywoodiennes), soit parce qu'ils ne font pas partie de ce qui peut être demandé au (à la) partenaire du moment. La pornographie permet de faire ce qui est interdit ou empêché sans atteinte directe à autrui, de même qu'un jeu vidéo permet de massacrer des gens sans blesser vraiment des personnes réelles. L'addiction porte sur un plaisir qui est recherché dans un cadre dont l'intimité, offrant de pouvoir se soustraire au regard d'autrui, y compris du ou de la partenaire, autorise l'intensité. On peut comprendre que cette même intensité puisse être recherchée dans sa répétition.

Il s'agit toutefois de conduites qui mettent en jeu des images et non des partenaires réels. L'intensité est également permise par le fait que ces images sont traitées comme des objets réels, c'est-à-dire comme des simulacres au sens de Jean Baudrillard. Les comportements de téléchargement répété et de stockage en quantités démesurées d'images s'expliquent par la recherche de la "bonne" image, que l'on ne trouve pas, qui figure forcément parmi celles que l'on a stockées même si l'on ne trouvera jamais le temps d'y revenir : le fait qu'elle soit peut-être là suffit à rassurer.

Il y a lieu de distinguer entre une pornographie substitutive de l'action et une pornographie incitative, y compris dans les cas qui inquiètent comme la pédopornographie. La question du risque de passage à l'acte doit être mesurée à l'aune de ce qu'implique

cette sexualité par simulacre interposé. L'image-simulacre peut débrider l'imagination, mais la plupart du temps elle exerce sa fonction de sédation parce qu'elle rassure en empêchant l'imagination qui pourrait justement entraîner trop loin. La virtualité de cette expérience sexuelle assure au sujet une forme de contrôle sur ses propres pulsions.

On ne peut exclure que l'assuétude aux images pousse le sujet aux limites du dispositif et qu'il passe à l'acte sur des personnes réelles, bien que la question reste discutée et que les études existantes sur les risques de passage à l'acte soient contradictoires. L'anthropologue est incité à voir le cas général plutôt que l'exception, ou plutôt à lire dans les exceptions les indices d'une structure générale. Les utilisateurs de pornographie sont en grande majorité sans danger pour eux-mêmes ni pour les autres, comme les joueurs de jeux vidéo violents sont en majorité incapables de violence. Les cliniciens qui reçoivent des patients sur une problématique de dépendance à la pornographie admettent en général que ceux qui font usage de la pornographie et en tirent satisfaction n'ont pas de raison de consulter, et que s'ils sont adressés du fait d'une injonction thérapeutique, ce n'est pas pour autant qu'ils sont en souffrance. Les cas traités par les professionnels de santé concernent une minorité d'usagers. Le risque les concernant porte davantage sur la non-rencontre avec le sexe réel que sur un risque de transgression sexuelle dans la réalité.

La question de la virtualisation de l'autre

La pornographie instaure une relation à un autre virtuel. C'est le sens du rapport particulier à l'image sur lequel elle s'étaye : l'image est prise pour ce qu'elle représente, avec une réduction de la distance fictionnelle qui est la condition de son efficience. L'image-simulacre ne fait pas qu'introduire l'épaisseur d'une représentation entre soi et l'autre, avec ce qui serait un effet d'éloignement, de distanciation d'avec autrui. Le simulacre *prend la place* de l'autre, il révèle une sexualité dans laquelle s'exprime un désir qui a pour objet l'image elle-même.

La capacité qu'ont les simulacres de se substituer à nos partenaires repose sur le fait que notre rencontre avec un être quel qu'il soit, vivant dans un cas, artificiel dans l'autre, est préparée par un rapport psychique à un autre qui existe d'abord dans notre tête. Là encore, la pornographie ne fait que rendre visibles, en les excédant, des mécanismes présents dans l'ensemble de la vie psychique

et sociale. Lorsque nous entrons en relation avec autrui, nous projetons initialement un certain nombre de représentations a priori sur la réalité de ce qu'il est. L'autre n'est au départ qu'une projection de nos propres imagos, avec lesquelles nous cherchons à le faire coïncider. Nous attendons des autres qu'ils jouent les rôles que nous avons préparés pour eux. Ils ne deviennent autres que dans un second temps, en décevant nos attentes, en nous résistant. C'est sur ce point que le philosophe Paul Audi (2011) distingue précisément l'amour qui vise l'altérité de l'autre, et non l'alter ego (comme le fait la compassion par exemple).

L'intérêt de la pornographie, pour son usager, est de mettre en scène et de réaliser un autre qui ne résiste pas, qui au contraire s'offre comme objet. Le sujet a le loisir de mouler à sa main cet autre, de le zapper en cas de désaccord, ce qui permet d'écarter le danger que contient la rencontre, le débordement d'émotions que l'on ne contrôle plus, le risque de se faire rejeter, blesser par l'autre. Ce dernier certes, paradoxalement, n'est plus tout à fait autre, perd de sa surprise, de son énigme, en bref de son altérité. Le consommateur de pornographie doit donc composer entre les avantages et les inconvénients de cette virtualisation de l'autre. Mais la facilité de ce rapport, comparée à la difficulté de l'entreprise de la rencontre avec autrui, surtout à notre époque, dessine la tentation de rester dans le virtuel, par imagerie interposée, et le risque que cette fuite dans le virtuel se traduise par une désocialisation.

Il faut cependant se garder de l'image d'un futur cyberpunk dans lequel les humains n'auraient plus commerce qu'avec des êtres virtuels. L'extension du domaine du cybersexe ne fait pas disparaître la relation en direct, corps à corps, entre humains. Elle a au contraire logiquement tendance à la valoriser parce qu'elle est plus rare et plus difficile, à la magnifier comme son horizon d'attente, donnant de l'intérêt à ce qu'elle contient comme potentiel de surprises, de troubles, de débordement, d'abandon de soi, et bien sûr de déceptions. Certains restent dans le virtuel parce qu'il dispense d'être déçu par l'autre, d'autres pratiquent le virtuel comme une récréation ou une substitution entre les épisodes quotidiens de la relation à l'autre. Il existe logiquement toute une gamme d'usages du virtuel.

La pornographie fait partie des artifices qui interfacent la relation à autrui. On pourrait le déplorer, en regrettant les amours d'autrefois, mais ce serait oublier que les discours qui construisent la relation sexuelle dans les genres plus élaborés du romantisme, de

l'amour courtois ou du libertinage ne sont pas moins artificialisants. Le langage et la culture, depuis que l'homme est homme, façonnent nos relations mammifères dans des catégories tout à fait extérieures à notre biologie, dans des dispositifs (récits, règles, cadres spatiaux, outils) qui nous disent comment être et faire avec autrui, qui programment la désirabilité de nos objets et les procédures à suivre pour les obtenir (et au besoin pour les manquer ou s'en séparer). L'histoire de l'humanité est celle de cette artificialisation d'elle-même, dont la pornographie n'est qu'un aspect caricatural, ce qui la fait fonctionner avec les qualités d'analyseur d'un fait social total.

Cette artificialisation, qui nous définit comme humains, nous est nécessaire. Nous ne pourrions plus vivre dans l'immédiateté de pulsions non domestiquées. Nous sommes obligés, pour notre propre bien, d'en passer par des médiations symboliques et techniques, une civilisation des mœurs (Elias 1939), qui rendent la société possible et dont la contrepartie est une transformation profonde de la subjectivité et de la gestion par l'individu de ses émotions et de ses sentiments. Dans leur approche de l'autre, et pour se laisser approcher par l'autre, les humains ont besoin de se donner des cadres, des règles du jeu, des histoires, et bien sûr des outils comme les appareils de prise de vue et de télécommunication. La pornographie et ses usages ne font que montrer que, dans son rapport à soi et aux autres, l'humain est d'emblée, et par définition, à la fois dans et hors de sa propre biologie : sur scène, mais en représentation.

Éduquer aux images

Le débat sur la question de savoir s'il faut permettre ou interdire la circulation des images pornographiques n'a pas d'issue : les termes de la controverse se déplacent constamment, et l'interdiction de montrer quelque chose a généralement pour résultat contre-productif de rendre ce quelque chose encore plus désirable. Dans le prolongement de "l'éthique minimale" que promeut Ruwen Ogien en la matière (Ogien 2003), n'aurait-on pas meilleur compte à laisser libre cours à la diffusion d'images pornographiques que, de toute façon, l'on n'arrivera jamais à empêcher, pour faire porter l'effort de prévention sur l'éducation à ces images ?

Le problème n'est pas tant, en effet, dans les facilités d'accès à ces images par un jeune public, que dans le fait que ces images n'ont pas de concurrence sérieuse actuellement en tant que support pour l'éducation et/ou l'initiation sexuelles : ainsi que le souligne

Philippe Brenot (2012), elles se présentent comme le seul modèle visuel accessible massivement aux jeunes, et imposent de ce fait des stéréotypes de rôles sexués et des normes de réalisation de l'acte, alors même que dans nombre de cas les figures imposées du genre (comme l'éjaculation faciale) ne répondent qu'à des contraintes de prise de vue (montrer à l'écran ce qui dans l'acte réel n'est pas vu, mais ressenti).

Une éducation à l'image contribuerait à déconstruire la pornographie : non pas à en empêcher l'usage, mais à éviter les retombées de ses effets normatifs dans la réalité. Le film du montage de film X montre les vraies performances et les trucages, la table de montage qui permet à plusieurs séquences tournées séparément de passer pour une seule prestation de longue durée, la prétendue vidéo amateur tournée par des professionnels. L'analyse de contenus identifie les stéréotypes, restitue la structure d'une fiction, rétablit l'écart à la réalité.

En toute rigueur, il serait de sa mission pédagogique que l'École puisse mettre à disposition des jeunes des exemplaires de littérature et de bandes dessinées érotiques, de manière à diversifier les sources d'information, au lieu que celle-ci soit submergée par la seule pornographie. Le problème est que l'institution reste rétive aux immixtions des discours sur la sexualité qui vont au-delà des quelques minutes consacrées, en cours de sciences, aux seuls aspects physiologiques de la chose. Les mêmes parents et éducateurs qui se plaignent de l'envahissement par la pornographie ne sont pas prêts pour autant à autoriser la diffusion de contenus alternatifs traitant d'un sujet que l'on continue à vouloir ignorer. Cela même alors que le voilement de la sexualité, comme nous l'avons souligné au début, concourt précisément à l'attrait de la pornographie. La sexualité adolescente est considérée comme une zone à risque, et donc on interdit tout, par principe de précaution.

Cela dit, les humains apprennent à gérer leur rapport aux images, d'une façon ou d'une autre (Schmoll 2005). Les images pornographiques sont des images-choses, fascinantes, sidérantes, mais jamais les humains n'oublient tout-à-fait qu'il s'agit d'images. La pornographie a d'une certaine façon toujours existé, elle est aussi ancienne que l'invention des images elles-mêmes : on retrouve des scènes explicites sur les fresques et les poteries les plus antiques. Et les images en général ont de tous temps suscité une attitude ambiguë de la part de leur public. Pourtant, l'histoire du rapport des humains aux images suit une évolution qui, de l'ido-

lâtrie à l'iconoclasme, tend à dépouiller graduellement les images de leur puissance magique, alors même que les techniques permettent des images qui, elles, sont de plus en plus fidèles, troublantes de réalisme. Demain, les images pornographiques seront tridimensionnelles, préhensibles, et interactives, accusant encore le trouble qu'elles cultivent autour de la frontière entre la chose et sa représentation. Pourtant, nous savons que ce sont des images. Dans le même mouvement où les images envahissent nos environnements quotidiens, nos capacités de lecture et de décodage s'aiguisent : les illustrations coquines des siècles passés nous font aujourd'hui sourire davantage qu'elles ne nous excitent. L'érosion rapide des scénarios et des effets spéciaux du cinéma nous permet de prendre conscience que notre regard a évolué entre les films d'il y a seulement vingt ans et ceux d'aujourd'hui.

La pornographie est à la pointe avancée d'un double mouvement contradictoire, qui voit d'un côté la prolifération, dans tous les domaines, d'images de plus en plus réalistes, fascinantes, addictives, et de l'autre, une saturation des effets de ces images par leurs excès mêmes, qui contribue à une forme d'épuisement de leur potentiel d'attraction. La pornographie a explosé avec les technologies de capture, de traitement et de transmission de l'image, elle est portée par la fascination des humains pour des représentations de plus en plus fidèles de la réalité, qui simulent de plus en plus près la présence du partenaire, comme dans le cybersexe. Et pourtant, une enquête réalisée en 2009 par l'IFOP¹⁰, si elle confirme que deux tiers des hommes visionnent occasionnellement des films pornographiques, et près d'un tiers au moins une fois par mois, établit également que 84% des personnes interrogées (avec peu de différence sur ce point entre hommes et femmes) sont conscientes que la sexualité présentée dans les films pornographiques est éloignée des pratiques sexuelles réelles des Français. 80% des personnes qui déclarent avoir déjà vu un film pornographique estiment qu'ils avaient l'âge adéquat pour voir leur premier film (c'est-à-dire qu'ils disposaient des clés pour reconnaître ce dont il était question dans ces prises de vue, mais aussi pour en décoder la fiction). Et 94% estiment que le visionnage de films pornographiques a peu ou pas influencé leur sexualité. Les usagers de matériel por-

¹⁰ Enquête *Sexe, média et société* pour le compte de Marc Dorcel SA du 30 juin au 2 juillet 2009 auprès d'un échantillon de 1 016 personnes, IFOP, 9 octobre 2009.

nographique savent dans leur majorité décrypter les images. Ils se complaisent sans doute dans le visionnage de représentations chosifiantes, dégradantes, du partenaire de la relation sexuelle. Mais qui a jamais prétendu, ou même souhaité, que le sexe dût être élégant, civilisé ? La pratique de ces images leur permet aussi d'explorer par le virtuel (et donc sans dommage pour un partenaire réel) cette limite de soi et du rapport à autrui où chacun se donne comme chose du désir de l'autre.

Références

- Agamben G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo. Trad. fr. (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot/Rivages.
- Anderson R. (2001), *Hard*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Audi P. (2011), *L'empire de la compassion*, Paris, Les Belles Lettres (Encre Marine).
- Baudrillard J. (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- Baudry P. (1997), *La pornographie et ses images*, Paris, Colin.
- Blachère P. (2012), Comment évaluer la dangerosité évolutive des cyberpédopornographes ?, communication au colloque du CRIS-AVS Région PACA "La pornographie et ses enjeux", Marseille, CHU Timone, 14-15 décembre 2012.
- Bourke M. & Hernandez A. (2009). The "Butner Study" redux: A report of the incidence of hands-on child victimization by child pornography offenders, *Journal of Family Violence*, 24, p. 183-191.
- Brenot Ph. (2012), Les fonctions socio-éducatives de la pornographie, communication au colloque du CRIS-AVS Région PACA "La pornographie et ses enjeux", Marseille, CHU Timone, 14-15 décembre 2012.
- Chaumier S. (2004), *L'amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard.
- Colera Ch. (2008), *La nudité : pratiques et significations*, Paris, Cygne.
- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Diamond M., Jozifkova E. & Weiss P. (2011), Pornography and Sex Crimes in the Czech Republic, *Archives of Sexual Behavior*, 40 (5), p 1037-1043.
- Elias N. (1939), *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 1. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. 2. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Zivilisation*. Basel, Haus zum Falken. Trad. fr. (1973), 1. *La civilisation des mœurs*. (1974) 2. *La dynamique de l'occident*. Paris, Pocket.
- Foucault M. (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Foucault M. (1976-1984), *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir* (1976) 2. *L'usage des plaisirs* (1984) 3. *Le souci de soi* (1984), Paris, Gallimard.
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New-York, Doubleday. Trad. fr. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit.

- Goguel d'Allondans Th. (2005), *Les sexualités initiatiques. La révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, Paris, Belin.
- HPG [Hervé-Pierre Gustave] (2002), *Autobiographie d'un hardeur. Entretiens avec Stéphane Bou et Karine Durance*, Paris, Hachette.
- Habermas J. (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Trad. fr. (1978), *L'espace public*, Paris, Payot.
- Lacan J. (1949), Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, in (1966), *Écrits*, Paris, Seuil, pp. 93-100.
- Marzano M. (2003), *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel.
- Ogien R. (2003), *Penser la pornographie*, Paris, PUF.
- Orwell G. (1949), *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg. Trad. fr. (1950), 1984, Paris, Gallimard.
- Ovidie (2002), *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion.
- Petit M.N. & Garcia A. (2012), La cyberpédopornographie : quand Internet devient un terrain de jeux dangereux, communication au colloque du CRIS-AVS Région PACA "La pornographie et ses enjeux", Marseille, CHU Timone, 14-15 décembre 2012.
- Root J.B. (1999), *Porno Blues ou la belle et édifiante histoire d'un réalisateur de films*, Paris, La Musardine.
- Schmoll P. (2005), L'interrogation du réel par le virtuel, *Revue des Sciences Sociales*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 34, p. 132-145
- Schmoll P. & al. (2012), *La Société Terminale 2. Dispositifs spec[tac]ulaires*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, Éditions de l'III.
- Teillard-Dirat M. (2012), Entre addiction et perversion, une réalité virtuelle : la cyberpédopornographie, communication au colloque du CRIS-AVS Région PACA "La pornographie et ses enjeux", Marseille, CHU Timone, 14-15 décembre 2012.
- Wilson, D., & Jones, T. (2008). "In my own world": A case study of a paedophile's thinking and doing and his use of the Internet, *Howard Journal of Criminal Justice*, 47, p. 107-120.

Robot, mon amour

Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que scientifiques, pourquoi nos amours ne le deviennent-ils¹¹ pas également ?

Auguste de Villiers de L'Isle-Adam,
L'Ève future.

Dans son roman *Face aux feux du soleil* (1957), Isaac Asimov décrit la planète Solaria, que les humains ont colonisée en maintenant un contrôle strict des naissances. Vingt mille habitants à peine se partagent de gigantesques propriétés de la taille de petits pays. L'armée de robots dont chacun dispose s'occupe de l'entretien des domaines et de leurs habitants. L'éloignement entre les habitants a pour conséquence que, depuis des siècles, les Solariens ne se rencontrent plus physiquement, y compris entre mari et femme. La socialité se maintient, les gens se parlent et échangent quotidiennement, mais toute la communication passe par un système de télévisualisation holographique. L'idée d'être en présence directe de quelqu'un d'autre, en chair et en os, et a fortiori de le toucher, suscite un dégoût phobique chez les Solariens. Cette peur est entretenue par la crainte des infections microbiennes, mais surtout par un facteur psychologique : ayant vécu isolés toute leur vie, ils n'ont aucune expérience du contact réel avec les autres et ne sont pas prêts à en affronter les dangers.

L'arrivée sur Solaria de l'enquêteur terrien Elijah Baley, issu d'un monde où, au contraire, les gens vivent les uns sur les autres dans des cités surpeuplées, est l'occasion d'une confrontation entre les deux cultures, révélées dans leurs différences par le regard de

¹¹ Sic. L'auteur utilise le masculin au pluriel.

l'une sur l'autre. Baley fait une première fois l'expérience du dispositif de télécommunication en se faisant surprendre par le réalisme de la représentation holographique : il pense s'entretenir avec son interlocuteur en face à face, et ce n'est qu'au moment où, à sa grande surprise, celui-ci disparaît à la fin de la conversation, qu'il réalise qu'il était en présence d'une image télétransmise (Asimov 1957, p. 54). Le premier contact avec le médium souligne les effets de réalisme : sur terre, la transmission d'images tridimensionnelles existe, mais les dispositifs contiennent les images à l'intérieur de cadres visibles (comme les téléviseurs, qui commencent à se répandre en 1957, à l'époque où paraît le roman) et la qualité de ces dernières est moindre, ce qui n'autorise pas de confusion avec la réalité. Sur Solaria, l'image tridimensionnelle de l'interlocuteur et des objets qui l'entourent emplit la moitié de la pièce, comme s'il s'y trouvait. Seule une ligne de démarcation entre l'aspect du sol et des murs des pièces où se trouvent respectivement les interlocuteurs rappelle qu'il s'agit de deux endroits différents. Il est ainsi possible de déjeuner "avec" son interlocuteur, l'illusion d'une seule table et d'une seule pièce étant fournie par le dispositif (p. 117). Toutefois, il n'est pas possible de toucher son interlocuteur : en passant la main au-delà de la ligne de démarcation, celle-ci disparaît derrière l'image. C'est là une différence avec les techniques de production de réalités de synthèse qui ne seront popularisées que bien après la parution de ce roman.

L'effet de réalisme sur celui qui en fait l'expérience la première fois s'atténue cependant à l'usage, car le récit insiste ensuite sur ce qui est le plus important : pour les Solariens, qui sont habitués à ce mode de communication, ce n'est pas la confusion, mais au contraire la différence entre la représentation et la réalité, qui importe. Il ne s'agit *que* d'une image. Plus tard, Elijah Baley est mis en communication avec Gladia Delmarre, qui sort à ce moment-là de sa douche entièrement nue. Baley en est fort gêné, ce que ne comprend pas son interlocutrice. "*Après tout, cela n'a pas d'importance, puisqu'il ne s'agit que de vision stéréo*", s'étonne-t-elle (p. 73). S'ensuit un dialogue sur le statut de ce que l'on doit considérer comme visible et comme caché (p. 74-75) :

– "*Après tout, cela ne vous choquait pas de me parler quand j'étais sous le séchoir, et là non plus je n'avais rien sur le corps*"

– "*Oui [...], mais vous entendre parler est une chose et vous voir en est une autre*".

– “*Mais c’est la même chose, car il ne s’agit pas de voir. [...] J’espère que vous ne pensez pas que je me livrerais à un acte tel, c’est-à-dire de sortir ainsi du séchoir, si quelqu’un s’était trouvé là pour me voir. Ici, ce n’était simplement que visionner*”.

– “*C’est du pareil au même*” [...].

– “*Oh non ! Pas du tout. À l’instant même, vous me visionnez. Vous ne pouvez pas me toucher, n’est-ce pas ? ni sentir mon parfum, ni rien de tout cela. Vous le pourriez si vous me voyiez. Mais, pour l’instant, je me trouve au moins à trois cents kilomètres de l’endroit où vous êtes. Ce ne peut pas être la même chose, donc*” [...].

– “*Mais je vous vois de mes deux yeux*”.

– “*Non, vous ne me voyez pas. Vous ne voyez qu’une image de moi : vous me visionnez, c’est tout*”.

Le réalisme de la transmission donne à Elijah Baley l’impression d’une quasi-présence de son interlocutrice, alors que cette dernière est habituée à ne considérer ce qu’elle visionne que comme une image, et non comme la réalité. C’est ainsi qu’elle frémit de dégoût à l’idée d’une rencontre en présence directe, mais qu’elle peut par contre se présenter nue à son interlocuteur au travers du dispositif holographique, car il ne s’agit que de leurs images respectives. Le dispositif de télécommunication, lui rappelant constamment, non la proximité de l’autre, mais son éloignement, joue pour elle le même rôle d’écran que les vêtements ou une cabine de douche : on sait que l’autre est nu sous ses vêtements ou derrière une cloison, mais cela ne suscite aucune émotion car on ne le voit pas. Le dispositif se soutient ainsi d’une distinction sémantique entre “voir” et “visionner” : Gladia, nue, se pense “visionnée” mais pas “vue”. Elijah Baley, qui ne craindrait pas de parler à son interlocutrice en sa présence directe, est par contre, bien entendu, troublé par sa nudité.

De l’avatar 3D au robot

Comment concevoir la rencontre sexuelle dans un univers entièrement interfacé par l’outil de communication ? Que prévoit le dispositif si l’on ne peut plus se voir, se toucher physiquement ?

Dans son roman, *Le successeur de pierre* (1999), Jean-Michel Truong imagine une société du “zéro contact” : les humains, à l’issue d’un Tchernobyl II ayant décimé l’humanité, vivent isolés dans des “cocons”, unités de survie de quelques mètres cubes, équipées d’un lit, d’un bureau et d’un grand écran de télévi-

sion. Les cocons sont accumulés en de gigantesques pyramides, où les “Larves” (terme qui désigne leurs occupants) n’ont de contacts avec leurs semblables que par l’entremise du Réseau et des dispositifs de télé-virtualité. Comme sur la planète Solaria, le lien social passe désormais tout entier par le canal de la technique.

L’impossibilité du contact physique direct est surmontée grâce à la technique du “simulateur d’interaction par avatar 3D”, populairement appelé dans le récit “polochon”, qui permet de matérialiser chez soi des fac-similés en trois dimensions d’interlocuteurs distants. Truong en rappelle les sources technologiques réelles : les ancêtres de ces artefacts sont, d’un côté, les télémanipulateurs déjà en usage actuellement dans les industries nucléaires et spatiales, qui reproduisent à distance, avec une main artificielle, les gestes d’un opérateur humain ; et de l’autre côté, les avatars qui permettent aux navigateurs des mondes virtuels de se faire représenter dans ceux-ci par une image de synthèse animée. La convergence, prédite par le récit, de ces deux évolutions techniques est réalisée quand les expressions et les gestes naturels de l’opérateur sont appliqués, non plus sur une image d’ordinateur, mais sur une marionnette physique. *“Hataway se souvenait avec amusement des premiers pas dans la vie de ces ancêtres maladroits et d’apparence caricaturale, pas si différents, au total, de ces guignols à l’abri desquels les chansonniers dans sa jeunesse parodiaient les hommes politiques. Depuis, quels progrès ! Robotique, intelligence artificielle, nanomécanique, matériaux nouveaux, les polochons modernes avaient mobilisé la quintessence de la science et de la technologie. Leur squelette en fibre de carbone se composait de segments télescopiques. Des nanomoteurs en réglaient taille et stature. Leur crâne à géométrie variable, avec ses quarante-trois nanomécanismes, était à cet égard un chef d’œuvre que n’eussent pas renié des horlogers suisses. Leur musculature, constituée de fibres synthétiques contractiles, leur conférait à la fois forme, volume et motricité. Leur épiderme était taillé dans un matériau élastique à picopigments adressables. Selon qu’elles recevaient ou non une commande électrochimique, ses cryptes moléculaires s’ouvraient ou se fermaient, découvrant ou cachant le pigment coloré qu’elles contenaient. Cette peau artificielle incluait par ailleurs des picocapsules permettant de diffuser arômes et phéromones. La totalité des paramètres de ce mannequin high-tech – taille, carrure, forme du corps et traits du visage, coloration et texture de la peau, odeurs – étant ainsi modifiable à volonté, l’on pouvait obtenir chez*

soi la réplique à l'identique de n'importe quel modèle, adulte ou enfant, homme ou femme, situé n'importe où sur le Web" (Truong 1999, p. 57).

Le "polochon" présent chez une personne peut ainsi prendre la forme de l'interlocuteur avec qui cette personne est en communication, et fonctionner comme un avatar rendant l'interlocuteur physiquement présent. Pour ce faire, le récit imagine une sorte de scanner laser qui "photocopie" en continu le corps de l'émetteur ; un étage d'interprétation intelligent transforme ces images en données numériques qui sont transmises par le Web au dispositif récepteur, qui les traduit en commandes sous l'action desquelles le "polochon" ajuste ses paramètres pour reproduire la forme et les gestes du modèle.

La figure du "polochon" scénarise une évolution prévisible des cyber-rencontres par avatars 3D, qui évoluent encore à l'heure actuelle à l'intérieur du cyberspace, mais peuvent déjà procurer aux intéressés des sensations de réalité par des dispositifs de retour d'effort. Dans le roman de Jean-Michel Truong, l'appareil que constitue le "polochon" se présente comme l'équivalent anthropomorphe d'un *sextoy* télécommandé par un humain présent à l'autre extrémité du canal de communication. Rien n'empêche d'imaginer, toutefois, que le même appareil, comme ce peut être le cas d'un avatar, puisse être animé par une intelligence artificielle. Dans le roman lui-même, d'ailleurs, le héros découvre que rien ne l'assure que le "polochon" avec qui il exécute un rapport sexuel est bien animé par la personne avec qui il pense être en relation : l'appareil peut avoir été "hacké" par quelqu'un d'autre ; il peut aussi être manipulé, en l'absence de tout interlocuteur humain, par l'intelligence qui commande le système de communication.

L'épaisseur d'un outil de communication qui dissimule et rend incertaine l'identité de l'interlocuteur, nous enseigne que l'interlocuteur ne prend vie et existence pour nous que parce que nous l'acceptons a priori comme tel. Nous lui présupposons les qualités d'un être humain, nous postulons qu'il existe bien, en chair et en os, un tel être de l'autre côté de l'écran. Mais rien ne nous permet, par définition, de distinguer objectivement un être humain d'un robot qui aurait réussi le test de Turing. Et si le test est assez sévère pour évaluer la capacité d'une intelligence artificielle à simuler une interaction amoureuse, alors rien n'interdit d'imaginer ce que pourrait être l'évolution de nos relations avec les robots.

La série télévisée *Real Humans* (*Äkta Människor*, de Lars Lundström, réalisée par Harald Hamrell et Levan Akin, première saison diffusée en 2012) met finement en scène différents aspects de la vie quotidienne dans une société où la présence de robots anthropomorphes serait devenue courante. Les thèmes de l'intolérance et du racisme, des réactions face à la technologie qui dépossède les humains de leurs emplois, prennent une place prépondérante, mais la question des rapports affectifs à ces machines d'apparence humaine est également traitée. Certains personnages assument pleinement une relation aimante avec un robot, d'autres traitent leur attirance pour ces artefacts comme une pathologie dont ils veulent se soigner, d'autres encore instrumentent les robots comme l'équivalent de *love dolls* animées.

Décrivant l'évolution des sentiments de certains personnages à l'égard des robots, la série laisse poindre ce qui, avec vraisemblance, fait ressort dans l'investissement affectif dont un artefact peut faire l'objet. La mère de famille qui, au départ, est réticente à l'introduction d'un robot dans leur vie domestique, se rend compte qu'elle ne peut pas laisser les enfants traiter une représentation humaine animée comme si elle n'était qu'un esclave ou une chose, car ce serait risquer de les laisser s'entraîner à traiter également comme des choses de réels humains. Elle finit donc par demander aux enfants de traiter leur robot comme un quasi-humain, puis se prend à son tour à éprouver de l'affection pour cette machine qu'elle méprisait au départ. Le robot anthropomorphe s'impose comme représentation d'un être humain : il est traité pour ce qu'il représente. Et ce faisant, par un jeu de miroirs auquel se prêtent certaines de leurs intelligences artificielles, des robots en finissent par se prendre eux-mêmes pour des humains et par s'humaniser. Car, qu'est-ce qu'un humain, sinon un être qui se prend pour un humain (et que d'autres prennent pour un humain) ?

Aimer un robot ?

Isaac Asimov, dans son cycle des Robots, n'élude pas la question de la sexualité. Entre les personnages d'Elijah Baley et Gladia Delmarre se noue au fil du récit une attirance mutuelle à laquelle contribuent leur étrangeté l'un à l'autre, mais également les ingrédients classiques de la mécanique désirante et amoureuse, que l'environnement futuriste ne semble pas affecter : Elijah est attiré par la beauté, la fragilité, la solitude et la tristesse de Gladia, qu'il voudrait protéger d'un environnement hostile, et celle-ci dé-

couvre dans l'inspecteur terrien un homme intelligent, courageux et compréhensif, qui va la protéger d'une condamnation alors qu'il a découvert qu'elle est responsable du meurtre sur lequel il enquête. À l'issue du récit, Gladia acceptera de rencontrer Elijah en présence directe, avant son départ, et enlèvera même son gant de protection pour lui toucher la main, puis le visage. Bien plus tard, elle lui avouera que cet unique contact a suscité chez elle une appréhension panique, mais également l'expérience, inédite pour elle, d'un orgasme.

Dans *Les robots de l'aube*, une suite de ce récit qu'Asimov rédige un quart de siècle plus tard (Asimov 1983), Gladia Delmarre, troublée par cette expérience, fugace autant que limitée, avec Elijah Baley, veut explorer plus avant ses sensations et ses émotions. Exilée sur la planète Aurora, elle est confrontée aux difficultés du rapport avec les hommes. Sur Solaria, la sexualité fait horreur, elle est une corvée que l'on effectue occasionnellement pour reproduire l'espèce. Sur Aurora, qui est plus représentative de la culture commune des mondes "spatiens" colonisés par la Terre, la sexualité s'est au contraire banalisée comme une pratique hédonique. Les liaisons se nouent facilement, mais restent superficielles, et durent peu, au regard d'une vie plus longue que sur Terre. Le lien ne porte que sur l'échange de plaisir : l'individualisme des Spatiens décourage l'engagement dans une relation plus profonde et plus durable. Gladia ne se sent à l'aise, ni sur son monde d'origine, ni sur cette planète d'accueil : elle est frustrée par le puritanisme de Solaria, mais déçue par l'absence de surprise et de spontanéité des rencontres qu'elle fait sur Aurora : "*À Solaria, comme il n'y a pas de sexualité, rien n'est donné et reçu. Et à Aurora, tout est tellement stylisé que, finalement, rien n'est donné ni reçu non plus*" (p. 188). Le sexe ne permet pas de rencontrer l'autre, de nouer une relation intersubjective, dans laquelle le but serait, au-delà de son propre plaisir, de plaire à l'autre.

Cette relation, elle la connaît paradoxalement avec un robot humanoïde aux caractéristiques physiques particulièrement réalistes, Jander, dont on apprend par la suite qu'il dispose de propriétés télépathiques lui permettant une complète empathie avec les attentes de sa maîtresse. Le robot n'est donc pas seulement un succédané, il devient un partenaire dont la Solarienne doit bien avouer qu'elle est amoureuse. Le "meurtre" dont sera victime ce robot (sa désactivation, mais précisément, la terminologie utilisée est un enjeu de discussion entre les protagonistes du récit) la plonge dans le

deuil, mais permet également qu'elle finisse par tomber dans les bras de Baley, revenu pour enquêter sur cette affaire.

Jander est un robot humanoïde élaboré pour simuler le plus parfaitement possible l'aspect du corps humain. Les robots étant construits sur les principes des lois de la robotique, ils ont pour fonction de satisfaire les humains. *"Son seul but, son seul but possible, était de me plaire. Il donnait et je prenais, et pour la première fois j'ai vécu les rapports sexuels comme ils doivent l'être"* (p. 189). Le problème posé par Asimov est de savoir jusqu'où peut porter l'anticipation par le robot de la satisfaction de son utilisateur. La manière dont Asimov conçoit les robots humanoïdes limiterait normalement la fiction : Asimov insiste constamment sur les différences entre les modes de raisonnement des robots et ceux des humains. Les robots sont dépourvus d'émotions, et raisonnent sur la base de calculs computationnels qui excluent pratiquement les hésitations, les refoulements, les projections, et autres mécanismes qui sont le lot de l'intelligence humaine. Toutefois, le fait de rendre service produit chez eux l'équivalent cybernétique d'une satisfaction qui est fréquemment interrogée dans les récits : Elijah Baley, par exemple, se prend d'affection pour un robot humanoïde, Daneel, qui finit par le lui rendre sous une forme que les protagonistes hésitent à nommer (un robot est-il capable de sentiments, d'amitié ?) mais qui n'en est pas moins éprouvée de part et d'autre.

La limite du robot telle qu'elle est décrite par Asimov, c'est qu'il peut donner mais ne sait pas recevoir, en raison même des lois de la robotique qui l'obligent à constamment effacer ce qui serait un désir propre au bénéfice du désir de l'être humain. De sorte que le désir de l'humain, ne rencontrant aucune résistance, aucune altérité, finit paradoxalement par ne trouver qu'un objet, certes plus élaboré qu'un simple vibromasseur, mais décevant parce que précisément il ne sait pas décevoir. Gladia découvre qu'elle peut reprendre goût aux relations avec des humains à condition de ne pas seulement chercher à recevoir, mais également à donner : *"Jander donnait ce que je désirais mais il ne prenait jamais. Il était incapable de prendre puisque son seul plaisir était de me faire plaisir. Et il ne m'est jamais venu à l'idée de donner, parce que j'avais été élevée parmi des robots et que je savais qu'ils ne pouvaient pas recevoir"* (p. 190). Elle se réconcilie avec la sexualité interhumaine en éprouvant du désir pour Elijah Baley au cours d'un épisode où celui-ci présente un accès de faiblesse : *"Nous sommes arrivés et nous vous avons trouvé, Giskard et moi, et vous étiez sans défense."*

Vous n'étiez pas totalement inconscient mais votre corps ne vous obéissait plus. [...] Les robots se sont occupés de vous avec une merveilleuse efficacité [...], mais sans éprouver le moindre sentiment. Tandis que moi j'observais, et j'éprouvais des émotions, des sentiments. [...] J'aurais voulu faire tout cela pour vous [...]. J'en voulais aux robots de se réserver le droit d'être gentils avec vous, de donner. Et je me voyais à leur place. J'éprouvais une excitation sexuelle croissante [...]" (p. 189-190).

Précurseurs

L'idée du *sexbot*, non seulement ne date pas d'hier, mais elle est d'une certaine façon présente constamment dans la pensée humaine bien avant que la technologie en ait permis les premières réalisations concrètes. Sa figure est exprimée dans les mythologies qui, pour commencer, voient dans la femme, au départ, une créature fabriquée par les dieux pour le plaisir de l'homme : où l'on retrouve, face à une réalité de la relation à l'autre que les hommes ont, sans doute de tous temps, trouvé bien difficile à gérer, le souhait ou la nostalgie masculins d'un monde où les femmes ne parleraient pas et ne feraient que les désirer.

Prométhée ayant volé le feu aux dieux pour permettre aux hommes de s'affranchir d'eux, Zeus se venge en demandant à Héphaïstos, le forgeron divin, de fabriquer la première femme, Pandore. Celle-ci est dotée par chacun des dieux de différentes qualités, et conduite à Épiméthée, le frère de Prométhée, qui la prend pour épouse. Pandore porte avec elle une jarre fermée, que Zeus lui a confiée en lui interdisant de l'ouvrir. Tant que Pandore résiste à sa curiosité, les hommes vivent heureux et en bonne santé. Mais un jour, Pandore ouvre la jarre, et laisse s'échapper les maux qu'en fait elle contient : maladies, vieillesse, faim, haine... Elle n'arrive à la refermer que sur l'espérance, que, seule, les hommes pourront conserver.

Le mythe de Pandore, comme le récit de la Genèse attribuant à Ève d'avoir été la première à mordre dans le fruit défendu, met en scène les malheurs des hommes auxquels les conduit le désir de la femme s'affirmant dans le refus de son rôle initial de créature muette. Les récits sont alors nombreux, dans l'histoire humaine, d'hommes qui tentent de recréer un être artificiel qui leur serait dévoué, n'aurait de désir que pour eux.

Pygmalion, sculpteur habile de Chypre, est déçu par la conduite répréhensible des femmes et se voue au célibat. Mais ayant

sculpté une statue d'ivoire de toute beauté, qu'il nomme Galatée, il en tombe amoureux et se désespère de cette passion sans retour. Aphrodite, touchée par le talent et le chagrin du sculpteur, donne vie à Galatée.

C'est au XIX^e siècle que se multiplient les récits de créatures artificielles conçues par des hommes pour répondre à leurs attentes déçues par les femmes. Le Major Whittington, dans le conte éponyme de Louis-Charles Barbara (1860), a été trompé dans sa jeunesse par sa femme, et vit depuis au milieu d'automates de sa création qui ont remplacé, au sein d'une société qu'il considère comme idéale, son épouse, sa mère et ses filles. *L'Ève future* (Villiers de L'Isle-Adam 1886) campe le personnage du jeune Lord Ewald, qui tombe amoureux d'Alicia, une femme très belle mais très sotte. Afin de la remplacer dans le cœur du jeune homme, l'ingénieur Thomas Edison lui fabrique une "andréide" qui ressemble physiquement à son modèle humain, mais qui lui est spirituellement supérieure.

À partir de cette époque également se déploie dans les arts le thème de la poupée qui prend vie d'être investie par le désir des hommes, depuis l'Olympia des Contes d'Hoffman, d'Offenbach, jusqu'aux œuvres de Hans Bellmer. Mais c'est surtout l'extension de l'usage érotique des poupées gonflables, et l'apparition, à partir des années 1990, de poupées hyperréalistes, qui relancent aujourd'hui la question du rapport affectif à des représentations humaines.

La société Abyss aux États-Unis fabrique et commercialise depuis 1995 des poupées moulées en silicone, les *real dolls*, dont le réalisme préfigure ce que seront, peut-être dans quelques années, les *sexbots* associant au concept de la *doll* une articulation automatisée et des fonctionnalités d'intelligence artificielle simulant l'interaction avec l'utilisateur. Élisabeth Alexandre, docteur en psychopathologie et journaliste, a effectué une enquête sur les utilisateurs de ces poupées (Alexandre 2005). Le créateur des *real dolls*, Matt McMullen, considère qu'il ne fait pas partie de l'industrie pornographique, qu'il est d'abord un artiste, en raison du caractère esthétique de ses créations, qui sont par ailleurs entièrement fabriquées à la main. Cette affirmation est à la fois fondée, au vu de la qualité des réalisations, et inexacte si l'on considère leur destination explicite. L'usage que ses clients font de ses poupées ne lui est pas inconnu, et les produits qu'il vend sont munis d'un dispositif interne qui simule la réaction vaginale lors d'une pénétration sexuelle : cette fonctionnalité n'a rien d'esthétique. Les *real dolls*

perfectionnent le principe déjà ancien de la poupée gonflable. Mais le réalisme des *dolls* leur fait franchir un pas qui bouscule la frontière entre la chose et la personne. Comme le note Marcella Iacub, commentant l'essai d'Élisabeth Alexandre lors de sa parution¹², les poupées gonflables sont de purs outils dont le seul usage est masturbatoire. Les *dolls*, elles, sont belles et délicates, vouées à être aimées : *“On mange, on dort, on regarde la télé avec sa poupée. Elles sont traitées comme des femmes paralysées que l'on aime et l'on soigne, avec qui s'établit une sorte de réciprocité, notamment du fait des lavages quotidiens qu'elles nécessitent et des réparations méticuleuses dont elles doivent faire régulièrement l'objet pour effacer les cicatrices qui résultent du désir qu'elles suscitent”*. Il existe des sites Internet et des forums où s'exprime l'adulation dont elles sont l'objet. Il est inconcevable de simplement jeter une *doll* une fois devenue irréparable : souvent, on l'enterre. Et les possesseurs de poupées qui n'en prennent pas soin sont déconsidérés dans la communauté.

Une relation intime ambiguë s'instaure ainsi entre la poupée et son propriétaire, dont il est intéressant d'étudier les ressorts psychologiques, mais aussi sociaux (le phénomène concerne des milliers de possesseurs de poupées dans le monde et son développement n'est sans doute freiné que par le prix des articles). Il procède au moins autant du sentiment que suscite l'ours en peluche que de celui que l'on projette sur la poupée gonflable, et préfigure nos rapports quotidiens futurs aux robots. La *real doll* est en fait le premier modèle de gynoïde.

Love dolls : “Objets inanimés...”¹³

Élisabeth Alexandre considère que les utilisateurs de ces poupées sont les héritiers des récits mythologiques comme celui de Pandore, ou des fictions comme *L'Ève future*. Les utilisateurs sont en grande majorité des hommes. Abyss propose une poupée mâle, mais qui n'a été fabriquée et vendue qu'en quelques exemplaires à des homosexuels. La *real doll*, en quoi elle se rapproche de la poupée gonflable, est un analyseur d'une différence radicale entre la sexualité masculine et la sexualité féminine. Les femmes sont nombreuses à utiliser des jouets sexuels, vibromasseurs, godemichés,

¹² “La poupée, avenir de la femme”, *Libération*, mardi 25 octobre 2005.

¹³ “Objets inanimés, avez-vous donc une âme, qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?” (A. de Lamartine).

mais aucune ne rêve, d'après Élisabeth Alexandre, à un objet global inerte avec qui elles entretiendraient une relation artificielle. La perspective de vivre avec une poupée masculine serait grotesque pour une femme, et en fait humiliante. Il faut que l'être sur lequel elle s'imagine régner soit vivant, ou emprunte les caractéristiques de la vie. Élisabeth Alexandre y voit le signe d'une fragilité des femmes, qui ont du mal à exister ailleurs que dans le regard d'un autre, d'un homme, et il faut donc que ce regard soit celui d'un être vivant.

Pour autant, les hommes propriétaires de *real dolls* ne sont pas simplement réductibles à des machos recherchant des femmes dociles et muettes. Ils sont, pour commencer, tout sauf violents, ils seraient incapables de faire du mal à une femme. Mais, de ce même fait, comme le souligne Élisabeth Alexandre, ils ne savent pas non plus comment lui faire du bien. Ils reprennent en miroir les discours féministes les plus extrémistes, ceux de la *Society for Cutting Up Men* des années 1970, dont les vœux castrateurs trouvent en eux une réalisation caricaturale. Malcolm, par exemple, l'un des propriétaires de *real doll* avec qui elle s'est entretenu, ne cherche pas à dominer les femmes, ni à se débarrasser d'elles, il pense que les *dolls* permettent aux femmes de se débarrasser de lui et de ses congénères, et de leur encombrant désir. Warren, un autre interviewé, s'était marié avec une épouse qui n'avait pas de désir pour lui. Il lui semblait inconcevable de forcer sa femme, la frustration l'a donc conduit dans un premier temps à acheter une poupée gonflable qu'il utilisait en cachette. Lorsque son épouse la découvre, elle éclate d'un rire blessant, et ils divorcent peu de temps après. Il rencontre Eleanor, qui a aussi une histoire avec les poupées, liée à un drame dans l'enfance : témoin d'un meurtre, elle a été menacée de représailles et a mené une enfance angoissée et solitaire. Dans ses rêveries, son amie idéale est une poupée à qui elle se confie et avec qui elle peut échanger sa place pour échapper au danger. Ensemble, Warren et Eleanor ont fini par acheter plusieurs *real dolls*, en sus de la poupée gonflable d'origine. Dans son fantasme, Eleanor se représente volontiers assise parmi les poupées : un homme passant par là déposerait un baiser sur les bouches de tout le monde sans distinguer qu'elle est vivante. Elles autorisent d'une certaine façon la rencontre sexuelle avec Warren, dans des effusions où se mêlent la chair, le latex et la silicone.

Le réalisme de la représentation humaine est au cœur de l'efficacité des *real dolls* à susciter des sentiments et des émotions,

éventuellement ambigus. Il est tel qu'au premier contact il provoque une hésitation dans la reconnaissance des frontières entre l'animé et l'inanimé, entre l'humain et la chose. La *real doll* est à la limite de réussir le test de Turing. Élisabeth Alexandre raconte sa première rencontre avec une *doll*, assise dans le salon de son propriétaire, un verre de whisky à moitié rempli à la main : *"Pendant quinze secondes, je crois qu'il y a quelqu'un, et puis l'illusion disparaît"* (p. 33). *"Telle qu'elle est, Jamie produit une illusion sans cesse renouvelée. Chaque fois que j'entre dans la pièce où elle est installée, il me faut un moment d'accommodation pour me souvenir que, malgré sa lourdeur vautrée, elle n'est pas une femme. Chaque fois que je suis près d'elle, je ressens une présence inquiétante, chargée d'un vague maléfice. Lorsque je lui tourne le dos, j'imagine que ses yeux deviennent phosphorescents et me traversent comme des lasers, que son corps bouge imperceptiblement, puis retrouve sa mollesse trompeuse dès que je la regarde à nouveau"* (p. 34). En France, en 2002, Valérie Guignabodet réalise le premier film grand public consacré à une *real doll*, *Monique*. La réalisatrice raconte à Élisabeth Alexandre qu'elle a commandé quatre poupées à Abyss pour les besoins du film. *"Insensiblement, toute l'équipe s'est prise pour ces choses du respect qu'on doit à la forme humaine. Il nous était impossible de négliger les dolls, de les laisser toute une nuit effondrée sur leur chaise. Insensiblement, elles sont devenues de vrais personnages et chaque matin, en nous retrouvant face à elles, nous éprouvions toujours un choc. Je pense que les dolls soulèvent des questions vertigineuses qui touchent au corps féminin, au désir, à la faculté qu'ont les hommes de s'enflammer pour des objets"* (p. 30).

Les effets de ce réalisme tiennent aussi bien à la ressemblance qu'à la dissemblance de la représentation. La poupée a pour double qualité de ressembler à une femme, mais de différer également de son modèle réel et vivant, et les deux qualités ont des avantages et des inconvénients. C'est d'ailleurs l'écart entre ressemblance et dissemblance qui provoque le vertige. La ressemblance (forme du corps, texture) est ce qui confère en première approche leur désirabilité à ces poupées. Elle permet aussi à Eleanor, la compagne de Warren, de se cacher parmi elles. Mais la dissemblance est très vite remarquée, et s'impose dès le premier contact : immobilité, regard éteint, détails de la peau, froide, légèrement collante du fait de l'exsudation de la silicone, anomalies au niveau des attaches (renflements des joints de silicone aux che-

viles, aux poignets et au cou). Il n'est pas possible de confondre une poupée avec un être vivant. Dès lors, on doit supposer que la dissemblance elle-même doit entrer dans ce qui fait leur attrait pour les amoureux de ces *dolls*. Comment l'interpréter ?

Une première lecture de la dissemblance consisterait à y voir une ressemblance, mais avec autre chose qu'une femme vivante animée : avec une femme morte, par exemple, ou avec une femme qu'une paraplégie complète placerait dans cette situation d'immobilité et surtout de mutisme. La poupée évoque alors le personnage d'Albertine, dans *La prisonnière*, de Marcel Proust (1923). Le narrateur aime voir son amante Albertine dormir sur son lit. Il a dans ces moments-là l'impression que "sa vie lui est soumise". Il s'étend contre elle et l'embrasse sur tout le corps, il se sent alors apaisé. Possédé d'une passion jalouse, il apprécie d'avoir Albertine pour lui tout seul, non pas par égoïsme, mais parce qu'ainsi elle ne peut pas appartenir à d'autres. Plus proche encore de ce qui semble en jeu dans le lien à un être non animé, le film *Parle avec elle* (*Hable con ella*, 2002) de Pedro Almodóvar met en scène le personnage de Benigno, un infirmier qui s'occupe exclusivement, depuis quatre ans, d'Alicia, une jeune femme dans le coma suite à un accident. Benigno, amoureux de sa patiente inconsciente, finit par coucher avec elle et la mettre enceinte, acte qui s'interprète légalement comme un viol et le conduit en prison.

Albertine et Alicia sont des êtres vivants, avec qui il n'est pas possible de faire n'importe quoi (sauf à s'exposer à des poursuites, comme Benigno). Une seconde lecture de la dissemblance serait donc d'y voir cet avantage, qui est de précisément rappeler à chaque instant à l'utilisateur que la poupée n'est pas un être vivant mais bien une chose. Ce qu'il n'est pas possible de faire avec un être humain inconscient ou immobile, la poupée le permet en toute impunité : son propriétaire ne peut avoir d'ennui ni avec la justice, ni avec sa propre conscience, ni avec les retombées physiques et psychiques sur sa partenaire.

Élisabeth Alexandre note que plusieurs de ses interviewés ont eu une expérience de soins qu'ils ont dû donner à une mère immobilisée par l'âge ou la maladie. L'interprétation de premier niveau consisterait à désigner la poupée comme un substitut de relation maternelle leur permettant de revivre ces expériences. Mais il est peut-être moins hasardeux de supposer que l'expérience du soin donné à une personne immobilisée a pu leur faire constater qu'un corps inerte et non réactif, non répondant, pouvait néanmoins être

investi de sentiments, ce qui les préparait à pouvoir investir de sentiments semblables un autre corps inerte. Que ces sentiments mêlent à la tendresse et au don de soi des émotions plus troubles, l'exercice d'une protection et d'une domination que l'autre ne peut pas contester, chacun en conviendra. Mais qui pourra prétendre que ce mélange de lumière et d'ombre n'est pas présent dans tout sentiment amoureux ?

La dissemblance est donc aussi importante que la ressemblance, pour l'instauration du lien que l'utilisateur noue avec une *real doll*. Lucien raconte la première nuit avec sa poupée : *“J'étais avec elle et son odeur de silicone prenait une charge intime. Sa chair tout droit sortie de l'atelier suintait un peu d'huile. Elle était magnifique !”* (Alexandre 2005, p. 51). Il est parfaitement conscient qu'il s'agit d'un simulacre et affirme son désir pour les simulacres : *“Je sais maintenant qu'une nouvelle forme d'amour sera un jour possible, que s'ouvrira l'ère où les humains seront amoureux de robots”* (p. 54). Malcolm parle de sa poupée gonflable avec une pointe d'humour : *“Je bande rien qu'à respirer son odeur de caoutchouc. Je dois faire attention de ne pas m'approcher de trop près des concessionnaires de pneus si je ne veux pas être arrêté pour attentat à la pudeur”* (p. 73) ? Davecat confirme : *“D'aussi loin que je me souviens, je m'intéresse aux choses artificielles. Quand j'étais petit, j'étais convaincu que les femmes, en tous cas les plus belles, n'étaient pas vraiment humaines, que leur corps n'était pas fait de graisse, de muscles et de viscères mais de fils électriques et de métal”* (p. 82-83). Le désir que suscitent les *dolls* ne s'obtient donc pas en fermant les yeux sur leur artificialité pour imaginer une femme réelle : il est un désir pour l'objet inerte en tant que tel, investi des mêmes qualités que les personnages de papier glacé des magazines pornographiques.

Vivre avec la machine

Les robots prennent sur Solaria une importance qui est étroitement liée à la culture solipsiste de ce monde. En effet, si les humains n'envisagent plus de rencontre physique directe entre eux, et ne quittent plus leurs domaines, ils sont obligés d'en passer, pour nombre de leurs échanges avec l'extérieur et avec autrui, par des machines qui réalisent les travaux quotidiens, assurent le transport des objets d'un point à un autre, et surtout, fournissent les soins qui étaient autrefois prodigués par d'autres être humains. Chaque Solarien dispose ainsi d'une armée de robots qui cultivent son domaine,

produisent des biens industriels et, dans l'espace domestique, font le ménage, lui préparent ses repas, interviennent médicalement en cas d'accident ou de problème de santé.

À l'époque où Asimov écrit *Face aux feux du soleil*, les mœurs de son temps ne lui permettent peut-être pas d'appliquer ce modèle jusqu'au bout : la sexualité et la reproduction doivent encore passer par une rencontre physique. Mais il en profite pour décrire le dégoût que suscite chez les Solariens cette obligation incontournable. Les relations sexuelles directes sont rapides, et dès qu'il y a fécondation, le dispositif technique qui isole les humains d'eux-mêmes et des autres reprend la main. Elijah Baley visite ainsi une ferme d'élevage des enfants. Dès la fin du premier mois de la conception, les fœtus sont extraits du ventre de leur mère chirurgicalement. Ils arrivent dans cette ferme, où ils poursuivent leur développement dans des cuves, puis sont élevés par des robots jusqu'à l'âge adulte. Les lois de la robotique posent des problèmes aux robots, qui suffisent à prodiguer les soins affectifs aux enfants, mais n'arrivent pas à leur imposer la discipline. À partir de l'âge de trois ans, les enfants sont donc séparés des autres, commencent à dormir dans leur propre chambre, et sont progressivement éduqués à ne plus entrer en contact direct avec leurs semblables, et à utiliser le système de télévisualisation.

Les robots et le système de télécommunication sont donc partie intégrante d'un seul et même dispositif. Dans le roman, d'ailleurs, les humains ne prennent pas la peine d'activer eux-mêmes le système de communication, ne serait-ce qu'en pressant des boutons : c'est un robot qui s'en occupe, à la demande de son maître, et qui recherche le correspondant sur le réseau. L'exécution de cette tâche simple par un robot permet de mettre en scène une société dans laquelle l'économie d'effort a été poussée jusqu'au point où il n'est plus nécessaire de se débrouiller avec un tableau de commande, une interface intelligente permettant de s'en passer. Le robot figure ce que nous appellerions aujourd'hui la "convivialité" de l'appareil : il suffit de commander, le dispositif de communication comprend ce que l'on attend de lui.

La logique qui veut que la robotisation découle d'un système de communication qui isole les humains les uns des autres, dessine la figure, anticipée par Asimov, de ce que nous désignons par la Société Terminale : "*Pendant un instant, Bailey se figura Solaria comme une espèce de réseau de robots, avec de petits trous qui se*

rétrécissaient de plus en plus, avec dans chacun, bien ficelé par son entourage, un humain” (p. 174).

Dans *Terre et fondation*, qu’Isaac Asimov écrit près de trente ans plus tard (Asimov 1986), et qui se déroule plusieurs milliers d’années après le récit de *Face aux feux du soleil*, des aventuriers à la recherche de la planète Terre, disparue des cartes stellaires en même temps que les premiers mondes colonisés, redécouvrent Solaria, qui a poursuivi son évolution en s’isolant volontairement du reste de la galaxie. La sexualité restait le dernier problème de l’individu, puisqu’il fallait en passer par l’autre pour reproduire l’espèce. Mais vingt mille ans plus tard dans la fiction (et une génération plus tard dans l’écriture d’Asimov, qui doit désormais tenir compte de l’existence des techniques de procréation assistée), les Solariens ont supprimé la sexuation en devenant hermaphrodites : “*Nous avons fini par devenir des humains entiers, incluant dans un seul corps les principes masculin et féminin, générant à notre guise notre propre plaisir complet, et produisant, à volonté, des œufs fertilisés destinés à se développer sous la surveillance compétente de robots*” (p. 254-255). Les enfants sont au départ des clones de leurs parents, mais les manipulations génétiques permettent d’introduire des modifications pour les différencier et les améliorer. Les interfaces de commande et d’alimentation énergétique des installations d’une propriété sont intégrées dans le cerveau de son propriétaire, sous la forme d’excroissances pointant sur le crane derrière les oreilles. L’hybridation de l’humain et de la machine est achevée.

L’évolution de la planète Solaria dans l’œuvre de fiction d’Isaac Asimov scénarise l’interfaçage de la rencontre amoureuse et sexuelle par les nouvelles technologies. Deux médiums sont principalement à l’œuvre, dans un monde où les humains sont physiquement séparés les uns des autres : le système de communication holographique, préfigurant les technologies numériques, en réseau et nomade (on peut, avec ce dispositif, communiquer à plusieurs et en se déplaçant) ; mais également les robots, qui sont logiquement indispensables aux échanges, puisqu’ils suppléent aux besoins des humains auxquels les autres humains ne peuvent plus répondre directement par des services mutuellement rendus. On pourrait imaginer que les humains puissent se rencontrer par l’intermédiaire de robots fonctionnant ainsi comme des avatars. C’est la situation qu’envisage Jean-Michel Truong dans son roman, où les humains, isolés dans leurs habitats, interagissent et, notamment, ont des relations sexuelles via les “polochons”. L’intelligence artificielle dont

est doté le robot chez Asimov assure cependant à son action une autonomie qui interfère avec son utilisation comme médium transparent. Le médium robot a une “épaisseur” incontournable qui finit par en faire, non plus le simple moyen d’une interlocution entre humains, mais un interlocuteur en tant que tel.

La figure idéaltypique de la Société Terminale permet de s’essayer à penser comment, sous l’effet des nouvelles technologies, peuvent évoluer les relations entre humains, autour de ce point crucial qu’est la rencontre physique, charnelle, à autrui. L’interfaçage de la rencontre sexuelle, puis du lien amoureux, par des artefacts montre la logique d’une évolution qui va de la relation homme-machine-homme à une relation homme-machine, d’une relation entre humains utilisant la machine comme moyen de communication, à une relation où le moyen de communication acquiert suffisamment de consistance et d’autonomie pour devenir l’interlocuteur lui-même, et réaliser ainsi une symbiose entre l’humain et ses artefacts, poussée au point qu’elle autorise à entrevoir l’émergence d’une nouvelle espèce.

Toutes les technologies sont impliquées dans la transformation des relations entre humains, et du coup dans la transformation de l’humain lui-même, surtout si l’on considère les relations sexuelles et amoureuses : les techniques de communication, mais également la robotique, les biotechnologies, la chirurgie, la pharmacie... Mais les technologies de communication exercent un effet de paradigme, puisque, pour entrer en relation avec autrui, c’est par elles que l’on passe en premier. Je téléphone, j’écris, je parle, je me montre, et c’est seulement subordonné à cette activité d’entrée en relation et de maintien de la relation que je m’apprête, prends la pilule ou du Viagra, des stimulants ou des aphrodisiaques, m’habillem, me coiffe, me perce, me tatoue, me muscle ou maigris, me fais modifier chirurgicalement, bref recours aux autres artefacts, anciens ou nouveaux, qui interfacent également la rencontre et la relation. Les techniques de communication en réseau fournissent le modèle dans lequel les autres techniques s’organisent et prennent sens. Les humains pensent leur relation et se pensent eux-mêmes dans les cadres fournis par les technologies de communication (le dispositif holographique dans le roman d’Asimov) et subordonnent ainsi à cette vision d’eux-mêmes et de leurs relations aux autres les usages qu’ils font des autres technologies (toujours dans le roman : les robots permettant de gérer un environnement d’où l’autre est absent, mais également les technologies de reproduction et de

transformation du génome dispensant d'avoir à passer par l'autre pour se reproduire).

Références

- Alexandre E. (2005), *Des poupées et des hommes. Enquête sur l'amour artificiel*, Paris, La Musardine.
- Asimov I. (1957), *The Naked Sun*, New York, Doubleday. Trad. fr. (1961), *Face aux feux du soleil*, Paris, Satellite.
- Asimov I. (1983), *The Robots of Dawn*, New York, Doubleday. Tr. fr. (1984), *Les robots de l'aube*, Paris, Jai Lu.
- Asimov I. (1986), *Foundation and Earth*, New York, Doubleday. Tr. fr. (1987), *Terre et fondation*, Paris, Denoël.
- Barbara L-Ch. (1860), *Le Major Whittington*, reproduit in (1881), *Les détraqués*, Paris, Calmann-Lévy, p. 99-172. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91158n>
- Proust M. (1923), *La prisonnière (À la recherche du temps perdu, vol. 5)*, Paris, Gallimard.
- Villiers de L'Isle-Adam (de) A. (1886), *L'Ève future*, Paris, de Brunhoff. En ligne : <http://www.gutenberg.org/files/26681/26681-h/26681-h.htm>

Amour des simulacres, simulacre de l'amour

Se découvrir simulacre dans les yeux d'un autre simulacre

La mémoire double (Bogdanov I. & G. 1985) met en scène le personnage d'Antoine, un jeune paysan qui mène une vie tranquille à la ferme de la Julian où il travaille depuis l'enfance¹⁴. Le récit prend place dans un coin de Gascogne des années 1950. Antoine, son patron et la femme de celui-ci n'ont jamais quitté le ban du village, ne se sont jamais aventurés à plus d'une dizaine de kilomètres alentour. Leur vie faite entièrement d'un travail rythmé par les saisons est troublé un beau jour par des inspecteurs venus "de la ville" demander à Antoine son numéro de sécurité sociale. Antoine ne dispose pas de ce numéro, il l'a oublié. L'insistance menaçante des autorités suscite l'inquiétude du jeune homme et de ses patrons. Dès lors, l'univers d'Antoine bascule : des troubles de sa perception lui font voir le ciel qui se déchire sur un arrière-plan de néant, ou son patron qui se pixellise subitement l'espace d'un instant. Décidant de quitter la ferme et de traverser le village, ce qu'il n'a jamais fait en près de quarante ans d'existence, il marche jusqu'à

¹⁴ Les fameux frères Bogdanov ont fait rééditer en 2011 leur roman, initialement publié en 1985, en le faisant précéder d'un avant propos qui vise à le présenter comme la source d'inspiration du film *Matrix*. Nous n'entrerons pas dans la polémique, car celle-ci tend à détourner l'attention d'une réelle valeur littéraire de l'ouvrage, qui n'aurait pas besoin, pour être reconnue, d'accrocher son wagon à la locomotive du blockbuster américain. L'idée que la réalité pourrait être une illusion infographique est originale à l'époque, mais elle est partagée par d'autres auteurs de fiction scientifique, comme William Gibson, qui publie son *Neuromancer* l'année précédente, ou comme Philipp K. Dick vingt ans avant eux. Le récit manifeste par contre une qualité de plume des auteurs que nous ne leur connaissions pas, et qui mérite en soi le détour de la lecture.

l'horizon et découvre que son monde s'arrête brutalement quelques kilomètres plus loin, à la lisière d'une forêt que borde un vide total et noir. Antoine habite un monde infographique, reconstitué pour lui en temps réel par un ordinateur dont il n'est lui-même qu'un programme.

Les "inspecteurs" lui expliquent qu'ils ne sont eux-mêmes que la projection, dans son monde, de scientifiques et d'hommes politiques qui ont fabriqué à dessein cette situation. Antoine n'est pas un paysan, mais un informaticien de génie qui détient un code (son "numéro de sécurité sociale") dont dépend la sécurité de la planète et qui est l'enjeu de toutes les convoitises. Il a été assassiné il y a douze jours seulement, et la structure de son activité cérébrale mourante a été transférée dans un ordinateur sous forme d'un programme. Celui-ci, qui contient sa culture, ses souvenirs, ce qui constitue sa personnalité, est en dialogue avec un autre programme qui reproduit un environnement significatif, à partir du souvenir marquant de vacances passées à la ferme quand il était enfant. La rapidité de traitement des informations par l'ordinateur a ainsi permis qu'en douze jours réels, la copie d'Antoine vive subjectivement trente-sept ans d'une autre vie, et se construise une autre mémoire à partir d'autres expériences.

Antoine découvre donc que les gens qu'il aime depuis toutes ces années ne sont que des sous-programmes de l'environnement de synthèse exécuté par un ordinateur. Regardant son patron, *"Antoine ne put réprimer un sourire. Le vieux avait l'air tellement vrai. Il était difficile de croire que ce paysan gascon n'était rien d'autre qu'une série d'impulsions électroniques véhiculées par un programme dans des milliers de circuits imprimés sur des plaques de silicium. Pas étonnant que le vieux n'ai jamais éprouvé le désir d'aller de l'autre côté des Juilles : il n'était pas programmé pour ça"* (p. 410).

Or, Antoine est amoureux de Juliette, une jeune femme du village venue aider aux travaux de la ferme pendant l'été, et qui de surcroît attend désormais un enfant de lui. Que doit-il penser de ce sentiment ? Surprenant Juliette un soir en conversation avec un rival, il commence par éprouver colère et jalousie, puis il se calme : *"Quelques jours auparavant, il en aurait encore été à s'interroger sur la conduite de Juliette, à chercher derrière ses gestes des motivations humaines ; mais maintenant, il devait examiner chaque paramètre de sa vie à la Julian avec une lucidité nouvelle. Juliette n'était qu'une série d'impulsions électroniques dont le comporte-*

ment s'expliquait par les milliards de connexions qu'elle entretenait avec d'autres programmes. Si elle était ici, avec Roger, ce n'était pas parce que, contrairement aux apparences, elle l'avait librement décidé, mais en raison de paramètres qu'il fallait chercher ailleurs" (p. 430-431).

Antoine prend cependant conscience que le sous-programme Juliette n'a pas été rédigé au hasard, mais qu'il répond lui aussi à un souvenir marquant de l'Antoine décédé. Antoine, alors qu'il était dans la réalité un jeune chercheur, a connu une jeune femme qu'il a aimée et n'a jamais pu oublier. Ce sont tous les ingrédients de cette femme aimée autrefois et trop vite perdue qui composent le personnage de Juliette aujourd'hui. Antoine n'est pas seulement amoureux d'un sous-programme informatique, il est amoureux d'un souvenir, et par conséquent, d'une projection de quelque chose qui fait partie de lui, le constitue. Le programme qui génère son environnement lui propose des objets qu'il sélectionne comme susceptibles de répondre adéquatement à son propre programme, celui qui constitue sa personnalité.

"Pendant trente-sept ans de sa vie subjective, à l'intérieur de l'ordinateur, il n'avait connu aucune femme. C'était sûrement la source d'un déséquilibre affectif qui aurait pu s'accentuer si l'ordinateur n'avait pas de lui-même élaboré une solution. Car comme toute émotion, l'amour implique des processus complexes, produits par des interactions entre des motivations, des croyances, des perceptions qui se ramènent à une sorte de grammaire subtile de l'être. Du point de vue d'un informaticien, l'émotion amoureuse pouvait être interprétée comme un facteur donné dans un système, c'est-à-dire un mécanisme exerçant une pression sur une configuration capable de s'adapter pour produire un état d'équilibre plus ou moins stable. Si on acceptait l'idée selon laquelle l'émotion était la tendance ressentie envers ou contre un objet, on pouvait considérer que la réponse à cet état n'était qu'une régulation dont la forme finale d'équilibre pouvait être programmée" (p. 437).

La conscience d'Antoine résulte d'un système logique sans lequel ni Juliette, ni son patron et l'épouse de celui-ci, ni la ferme et le ban du village, n'existent. Mais Antoine lui-même est un programme, et il n'existerait pas, ne pourrait se développer, "grandir" au cours de décennies de vie subjective, sans l'interaction avec cet environnement, et au final sans Juliette. C'est pourquoi, et bien qu'il prenne brutalement connaissance de son artificialité, Antoine

décide dans le récit de se battre pour sa survie et pour la survie de son monde et de la femme qu'il aime.

Le récit établit dans les dernières pages un rapprochement avec la *mâyâ* de la philosophie indienne : le monde est une illusion, mais connaître l'existence de cette illusion n'empêche pas de vivre. *“C'est ce qu'il ferait ici, à la Julian. Il accepterait de vivre dans l'illusion parfaite des choses, dans l'apparence de la réalité, dans l'image du monde. (...) Il était mort ailleurs, depuis douze jours. Ici, à la Julian, seul Antoine devait continuer”* (p. 476).

Excursion culturelle : la *mâyâ* de Vishnu

Les questions que soulèvent la passion amoureuse et les jeux étranges du désir n'ont pas été traitées philosophiquement que dans notre culture, tant s'en faut. Ce qui distingue la manière dont nos sociétés considèrent l'amour-passion, c'est la consistance qu'elles lui prêtent, d'un sentiment authentique, d'un élan de l'être qui révèle ce dernier dans sa vérité. La littérature occidentale, française pour commencer, valorise la passion amoureuse, la met en scène comme un sentiment positif, certes souvent catastrophique dans ses effets pour le sujet et pour les autres, mais moteur de l'intrigue : sans lui, il n'y aurait pas d'histoire, il n'y aurait pas de sens de l'histoire. Cette valorisation culmine dans le romantisme qui élève la passion au dessus de toute autre considération : expression de l'individu triomphant, l'inclination personnelle pour l'être aimé affronte toutes les règles et toutes les institutions, claque la porte aux parents, à la famille, à la patrie, à l'Église.

Toutes les autres cultures humaines ont au contraire considéré la passion comme une pathologie de l'âme, piégée dans les méandres du désir. Là où le sujet se pense le plus spontané, le plus authentique, c'est à cet endroit, à ce moment, qu'il est le plus dupe de lui-même, le plus manipulé par ses appétits.

L'addiction aux images pornographiques ou la fascination pour les robots illustrent une appétence générale des humains pour les simulacres que nous retrouvons dans les rencontres au sein des mondes virtuels entre interlocuteurs incertains sur leurs identités respectives. C'est le premier effet qui se signale à nous dès l'arrivée dans un espace de rencontre en ligne (Schmoll 2011) : rien ne nous assure de la substance de l'autre, qui pourrait aussi bien être une intelligence artificielle passant avec succès le test de Turing.

Le terme d'*avatar*, emprunté par les infographistes à la cosmogonie indienne, sollicite une tradition millénaire de réflexion sur

notre rapport aux simulacres. La pensée indienne disserte depuis des siècles sur le thème, central pour elle, des apparences en tant qu'elles sont une production dynamique du désir qui a pour effet, sinon pour finalité, de nous masquer la vérité. Ces jeux de l'apparence ne sont pas valorisés dans la littérature orientale. Pas d'exaltation de l'émotion amoureuse : les récits des errements humains dans le labyrinthe du désir ont tous une visée didactique, laquelle est d'inciter les auditeurs et lecteurs à s'extraire de l'imaginaire comme d'une source récurrente de souffrances. L'essentiel est dans une expérience directe de la liberté qui est au-delà du désir.

Histoires gigognes

Vishnu est dans les traditions indiennes la divinité de l'amour et de la procréation, mais également des artifices. C'est par des jeux d'illusions qu'il parvient à nous convaincre de nous accoupler pour nous reproduire. Par opposition, l'entité divine qui préside à la réalisation de soi, à la recherche d'une élévation personnelle, est Shiva, patron des yogins et des danseurs, et dieu de la destruction et de la dissolution.

La puissance créatrice d'illusion est un attribut de Vishnu désigné par le terme de *mâyâ*. Les humains aspirent profondément à trouver ou à retrouver cet état de simple béatitude, sans objet, que les différentes traditions désignent, selon les cas, comme le *samadhi* ou le *nirvana*, le *satori* des Japonais. S'ils y échouent, c'est parce qu'ils restent pris dans le cycle de la vie où les retiennent leurs obligations sociales, mais aussi leurs appétits personnels. Or, toutes ces chaînes, et les objets auxquels elles nous attachent, sont des simulacres. La *mâyâ* désigne là, à la fois l'illusion cosmique, la méconnaissance, l'aveuglement qui empêche l'humain de prendre conscience de ses conditionnements, et dans une perspective dynamique, une force de séduction qui en agissant sur notre désir nous invite activement à rester dans l'ignorance.

La *mâyâ* est un concept central dans la pensée indienne, car c'est de la connaissance de ses mécanismes que dépend, soit le maintien dans l'ignorance et dans la répétition des morts et des renaissances, soit l'illumination et la délivrance. L'indianiste Heinrich Zimmer (1936) y a consacré de nombreux travaux, notamment en rapportant les récits qui font intervenir des personnages sollicitant de Vishnu qu'il leur révèle le secret de sa puissance d'illusion. Parmi ces textes, l'un d'eux, qu'il dit avoir extrait de la Matsya Purana (nous n'avons pas pu retrouver la source), illustre particu-

lièrement bien, non seulement la façon dont opère la mâyâ de Vishnu, mais les procédés didactiques par lesquels le récit permet à celui qui l'écoute ou le lit d'en faire lui-même l'expérience concrète et, en quelque sorte, révélatrice.

Dans ce récit, des voyants sacrés vivant en ermites se réunissent autour du saint Vyâsa et demandent à ce dernier de leur révéler ce qu'il sait de la mâyâ de Vishnu. Vyâsa leur répond que personne ne peut connaître la mâyâ du dieu. Cette affirmation sera maintes fois répétée dans le récit, elle a son importance. Pour l'illustrer, il raconte alors une histoire.

L'histoire racontée par Vyâsa est celle d'un fils de roi appelé Kamadamana, dont le nom signifie "dompteur des désirs" ou "dompteur des plaisirs des sens". Kamadamana mène une vie conforme à son nom, ayant renoncé à la poursuite des plaisirs du monde. Son père souhaite le marier pour perpétuer le nom de leur famille, mais Kamadamana refuse : la mâyâ de Vishnu lui a été révélée et il ne se sent pas tenu au respect des usages, même sacrés, qui lui sont devenus vains. Il explique qu'il a connaissance de ses vies antérieures, et qu'il peut donc se rendre compte qu'il a fait des centaines de fois l'expérience des unions dans le mariage et des séparations dans la mort : toutes ces expériences se réduisent à une somme de souffrance que ne justifient pas les quelques joies et plaisirs dont elles sont le prix. De cela, il en a eu la révélation lors de son antépénultième existence, dont il fait alors le récit.

Dans cette existence antérieure, Kamadamana est le saint Sutapas, "celui dont l'ascèse est bonne". Vishnu, qui apprécie ses efforts ascétiques, décide de le récompenser. Il lui propose tour à tour de lui accorder la richesse, le plaisir des sens, des fils superbes et la santé. Mais Sutapas n'a qu'un souhait : il veut connaître la mâyâ du dieu. Vishnu répond que personne ne sait ce qu'est sa mâyâ et que personne ne le saura jamais. Et pour illustrer son affirmation, il raconte à son tour une histoire : celle de Narada.

Narada est un saint homme qui, à force d'ascèses et de prières, a obtenu de Vishnu qu'il lui accorde de connaître sa mâyâ. Pour cela, Vishnu lui enjoint de se baigner dans le fleuve, ce qu'il fait.

Le thème de l'immersion dans l'eau est récurrent dans les récits mettant en scène des révélations. Dans le yoga, les exercices de méditation visent à interrompre le jeu des associations d'idées qui agitent notre conscience habituelle. Ces *chitta vrittis* ("tourbillons de l'esprit") sont traditionnellement comparés aux remous qui agi-

tent l'eau d'un étang et qui, soulevant la vase, empêchent d'en voir le fond. La méditation consiste à calmer ces remous, de sorte que, la vase se déposant, l'eau redevenue claire et transparente permette de voir au travers d'elle. L'eau se présente comme une métaphore de la mâyâ elle-même.

Narada entre donc dans les eaux du fleuve et s'immerge complètement. Il en ressort transformé en une jeune fille, ayant oublié qui il était : il est désormais Sushila, la fille du roi de Bénarès, qui va vivre toute une vie de jeune princesse, et que son père va marier au fils du roi de Vidarbha. Quand le roi de Vidarbha meurt, son fils, le mari de Sushila, prend sa succession. Mais les relations entre le gendre et le beau-père viennent à se dégrader, et finalement une guerre éclate entre les royaumes de Bénarès et de Vidarbha. Dans une bataille meurtrière qui oppose les hommes des deux familles, Sushila perd en une fois son père, ses frères, son mari et son fils. Elle fait édifier un bûcher funéraire sur lequel sont placés les corps des défunts, et quand il y est mis le feu, de désespoir, elle se jette dans les flammes en criant "Mon fils, mon fils !". Mais les flammes se font fraîches et humides, et c'est à nouveau Narada qui ressort de l'eau, passablement confus : toute la vie qu'il a vécue en tant que Sushila n'était qu'un rêve ou une hallucination de quelques secondes. Vishnu l'observe depuis la rive avec un sourire narquois et lui demande : "Eh bien, quel est ce fils pour qui tu te lamentes, fou que tu es ?". Narada comprend alors qu'il a vécu toute une vie d'attachements et de deuils, de joies et de souffrances, pour les personnages d'un rêve. Vishnu lui propose que l'emplacement du bûcher, sur les berges du fleuve, devienne un lieu d'ablutions pour les pèlerins.

Rappelons que l'histoire de Narada est racontée par Vishnu à Sutapas. Celui-ci décide de plonger à son tour dans l'eau pour bénéficier du même type d'expérience. Cependant, le désir de savoir n'est pas une moindre folie que les appétits terrestres. Sutapas se transforme donc lui aussi en une jeune fille, ayant oublié sa vie antérieure. Mais les modalités sont différentes : la jeune fille appartient à une famille de *chandalas*, des Intouchables qui habitent près du lieu d'ablutions. Elle est belle, bonne et vertueuse, mais ses parents la marient à un homme laid, qui ne lui plaît pas. Son mari est pauvre, elle met au monde des fils aveugles et une fille sourde. Souvent, elle va pleurer sur son sort au bord de la rivière. Un jour, elle entre dans l'eau pour s'y baigner, et s'immerge complètement. Sutapas en ressort.

À la différence de Narada, qui se souvient instantanément de qui il a été, Sutapas a seulement l'impression de s'être baigné sans résultat : il a oublié qu'il a été cette jeune femme. Il voit cependant venir sur la rive du fleuve l'homme qui, l'instant d'avant, a été son mari, accompagné de ses enfants. La famille pleure la disparition d'une épouse et d'une mère. La tristesse et la compassion qui saisissent Sutapas lui serrent le cœur au point de lui raviver la mémoire. Il s'approche alors de l'homme et lui explique qui il est. Celui-ci, convaincu par ce récit, se baigne à son tour pour suivre le même chemin que sa femme perdue, et disparaît. Le fleuve le lave de ses souillures dans la mort, mais Sutapas, qui se souvient que cet homme a été son mari dans une autre vie, est triste de l'avoir vu disparaître. Il se jette à nouveau à l'eau et se noie.

Sutapas renaît dans une famille honorable, mais son suicide a pénalisé sa réincarnation et il est affecté d'une maladie. Étant revenu sur les berges du fleuve, il profite de ce lieu de pèlerinage pour méditer et se souvenir de ses vies antérieures. Il devient ascète, et après sa mort, il renaît en la personne de Kamadamana, le jeune prince qui explique à son père qu'il n'a pas l'intention de se marier et de se reproduire.

Le procédé didactique

Le récit répète à chacun de ses épisodes qu'il n'est pas possible de connaître la mâyâ de Vishnu. Affirmation formulée dès le début comme un avertissement paradoxal : n'écoutez pas l'histoire qui vous est racontée, elle ne mène à rien, elle ne répondra pas aux questions que vous êtes venus chercher. Bien entendu, pour entendre l'avertissement, il faut l'écouter, et comme il fait déjà partie de l'histoire, il faut écouter celle-ci : l'avertissement relève donc de l'injonction paradoxale. Et si nous l'écoutons, c'est que nous avons envie de savoir, alors que cette envie de savoir est par elle-même une illusion, la manifestation d'un désir par lequel la mâyâ nous piège et nous éloigne de cette connaissance que nous poursuivons.

Pour illustrer cette affirmation répétée, les narrateurs successifs racontent leur histoire. Le lecteur (ou l'auditeur, dans la tradition qui est d'abord orale) à qui est racontée l'histoire initiale du saint Vyâsa, s'attend au départ à bénéficier, en même temps que les voyants réunis autour de ce dernier, d'un exposé sur le secret de la mâyâ de Vishnu. Mais Vyâsa ne va pas directement au sujet. Il raconte l'histoire d'un personnage qui demande à un autre de lui raconter une histoire, et celui-ci se met alors à raconter l'histoire d'un

autre personnage qui demande à un autre de lui raconter une histoire, et ainsi de suite. Le récit fournit ainsi plusieurs histoires emboîtées les unes dans les autres, qui présentent des similitudes et des différences, comme si elles déclinaient dans différentes variations le même thème. La chaîne de la transmission de narrateur à narrataire produit un effet de mise en abyme ou de fractale.

Au final, le lecteur ou l'auditeur de cet ensemble emboîté d'histoires se découvre faire partie de la chaîne de transmission en tant que narrataire final (ou, pour être précis : provisoirement final, puisqu'il s'agit d'une chaîne). Le premier résultat concret du procédé est de donner consistance de réalité au récit : celui qui le lit ou l'écoute, se situant comme le dernier maillon en date de la chaîne, attribue aux maillons précédents, la qualité d'auditeurs/lecteurs tout aussi réels que lui-même.

Le second résultat est l'inverse du premier : si les narrateurs et les narrataires de tous ces récits sont des personnages de fiction, le lecteur ou l'auditeur final (susceptible de devenir à son tour narrateur s'il rapporte ces histoires à d'autres) n'est-il pas lui-même un être fictionnel ? C'est ce que véhicule constamment la pensée indienne : ne sommes-nous pas les personnages du rêve d'un autre ?

L'histoire de Narada est le récit noyau autour duquel les autres semblent se surajouter comme des couches successives qui organisent la chaîne de la transmission. Mais on aurait tort d'écarter comme accessoires les autres récits, d'une part parce qu'ils proposent d'autres déclinaisons du même thème, faisant ressortir les éléments invariants, et d'autre part parce que la forme même du récit constitue un métatexte qui participe aux effets d'enseignement du récit : un peu comme la musique d'un chant est constitutive du message, et comme la scénographie d'une pièce de théâtre ou d'un film participe au texte du scénario, en plongeant le lecteur dans un rapport participatif, et non seulement intellectuel, au texte.

L'enchâssement les uns dans les autres de récits rapportés par des énonciateurs à des auditeurs qui deviennent à leur tour énonciateurs suggère une figure fractale qui précipite le lecteur à l'intérieur du récit. Celui-ci se découvre destinataire de cette succession de récits, dont il pourrait à son tour devenir le narrateur auprès d'autres : l'histoire sera alors après lui augmentée de sa propre participation comme personnage. Le statut de la fiction s'en trouve interrogé : si le lecteur a la conviction de sa propre réalité subjective, le fait qu'il puisse devenir l'un des personnages de cette suite

narrative suggère que les autres personnages avant lui ont tout aussi réellement existé. Ou bien, si ce sont des personnages fictifs, c'est peut-être que lui-même ne l'est pas moins...

Le genre ici pointé n'est donc pas celui d'une simple transmission d'un texte intangible d'un auteur à son destinataire : le texte évolue à mesure que la lignée des auditeurs devenus narrateurs s'ajoute elle-même à l'histoire. Le procédé renforce le lien identificatoire particulier qui unit l'auteur et son destinataire, à travers les positions mutables des narrataires devenant narrateurs : c'est le texte lui-même qui dit au lecteur/auditeur final que le narrateur a été lui-même lecteur/auditeur avant d'être narrateur, et que lui, le lecteur/auditeur en bout de chaîne, peut à son tour devenir narrateur. Leur rapport au texte est identique : narrateurs et narrataires font partie de l'histoire, puisque celle-ci sera rapportée par la suite en les citant. Ils sont à l'intérieur de l'histoire, qui prend consistance de réalité, les personnages du récit acquérant autant de consistance que l'auteur et son public, à moins que ce ne soit l'inverse, le lecteur/auditeur prenant conscience qu'il pourrait n'être lui aussi qu'un personnage de fiction.

À ce jeu, l'auteur devient démiurge : il est en dehors du texte qu'il rédige, et c'est lui qui, au final, est détenteur de la mâyâ qui agit sur son destinataire.

Narada a vécu toute une vie à laquelle la mâyâ du dieu donnait sa consistance de réalité, mais qu'il découvre après coup n'avoir été qu'un instant, réduisant à rien, à un rêve, ce qui pourtant a été, au moment où ils les vivaient, une succession d'événements forts de sens, de devoirs accomplis, d'affections nouées pour des êtres chers, de souffrances vécues du fait de leur perte. L'attachement de Sushila à son père, puis à son mari et à son fils, l'a emprisonnée dans un monde qui la confirmait dans son identité alors qu'elle n'était que le personnage du rêve de Narada. Ce n'est qu'en renonçant à la vie qu'elle a entrevu la réalité à travers le voile de la mâyâ : qu'elle était un autre rêvant sa vie. Mais Narada lui-même, quelle connaissance a-t-il acquis de la mâyâ et de ses pièges ? Il sait que Sushila n'a été qu'une identité fictive, mais lui-même sait-il qui il est ? Logiquement, il ne peut qu'entrevoir qu'il est lui aussi le personnage du rêve d'un autre, mais la révélation de sa propre réalité ne lui est pas donnée.

Le dispositif de la rencontre à l'ère des réseaux

L'interrogation de la consistance de soi permise par un procédé de narration se retrouve dans les communications en réseau.

La communication sur Internet, qu'elle passe par des échanges en temps réel (comme dans les *chats* ou sur MSN) ou différé (comme dans les forums ou par messagerie électronique), présente des caractéristiques médiologiques, dont certaines lui sont propres, d'autres communes à l'ensemble des outils et fonctionnalités de communication qui se sont imposés autour du passage du millénaire, en particulier la téléphonie mobile. Ces différents outils sont d'ailleurs développés dans la perspective d'une convergence technologique, de plus en plus de fonctionnalités étant disponibles à partir de supports différents : ordinateur, téléphone, télévision, console de jeu, etc. En particulier, les réseaux sont de plus en plus accessibles depuis des outils miniaturisés et mobiles, qui potentialisent, mais aussi dans certains cas font entrer en concurrence, les possibilités offertes par Internet d'un côté, par la téléphonie mobile de l'autre.

Cette notion de convergence technologique doit rester présente à notre esprit quand nous traitons des effets des artefacts sur la rencontre et la relation amoureuses. De nos jours, plusieurs outils de communication et leurs diverses fonctionnalités sont utilisés conjointement au quotidien dans nos relations aux autres. Nous devons cependant considérer l'idée que la rencontre avec autrui est globalement déterminée par cet ensemble technologique comme s'il s'agissait *d'un seul médium*. Et les technologies de réseau ont au sein de cet ensemble la force d'un paradigme qui impose ses caractéristiques médiologiques comme références culturelles.

Rappelons les principales de ces caractéristiques :

1/ Le principe du *réseau*, qui permet la formation d'espaces de rencontre entre plusieurs personnes se parlant et interagissant à distance. Ce principe est déterminant culturellement, car il introduit les notions :

- d'une communication plurielle et égalitaire entre les participants à un même réseau, par différence d'avec la communication duelle exclusive propre au téléphone et d'avec la communication asymétrique de la télévision et des autres media de masse

- de groupements sociaux aux frontières floues, la mise en réseau permettant d'appartenir, à temps partiel et pour une durée variable, à plusieurs groupes

– d’une expérience spatiale particulière, car la communication à plusieurs crée l’illusion que celle-ci a nécessairement lieu “à l’intérieur” d’un espace qui la contient : cette expérience du “cyberespace” est essentielle dans la formation des communautés en ligne, au sein desquelles s’effectuent les rencontres.

2/ Le recours à *l’écriture* comme forme privilégiée de l’échange. Même si Internet permet aujourd’hui le téléchargement d’images, de sons et de films, et si des applications de télévisualisation se développent dans les échanges grâce aux webcams, les réseaux restent dominés culturellement par le modèle d’une communication passant par l’écriture et l’affichage de données textuelles. C’est ce que confirme le succès d’applications du web 2.0 comme les blogs ou les réseaux sociaux (type *MySpace* ou *Facebook*). Par rapport à l’écriture classique, la technologie introduit la possibilité d’un retour rapide du lecteur vers l’auteur, qui crée l’illusion d’une communication directe comme au téléphone, alors que le médium maintient par ailleurs les propriétés de l’écriture, qui sont celles d’un échange différé, autorisant une présentation de soi construite et plus ou moins contrôlée.

3/ La *mise à distance de l’autre*, permise par tout outil de télécommunication, mais ici renforcée par les possibilités de l’anonymat, de la pratique des pseudonymes, de l’absence des indices visuels de l’identité et de la présence de l’autre (visage, gestes, voix), de l’utilisation des avatars, bref par un fonctionnement de masque explicite, dont la figure aboutie est la réalité virtuelle. L’interrogation sur l’identité de l’autre stimule l’imaginaire et les projections.

À ces caractéristiques propres à l’outil Internet s’ajoutent celles des outils qui effectuent leur convergence avec lui, en particulier le nomadisme de la téléphonie mobile, dont Francis Jauréguiberry (2003) souligne qu’il permet aux interlocuteurs de parler et d’écrire de n’importe où, et de ce fait d’éviter d’être localisés, ce qui accroît le mystère sur ce qu’ils sont en train de faire.

La convergence technologique réalise ainsi un appareillage massif de la relation au quotidien, dont un paradoxe majeur est qu’en autorisant la communication à distance, il entretient et accroît la possibilité de cette distance, et donc de la solitude, tout en rendant également possible de rester en contact permanent avec l’autre.

Nous avons déjà souligné (Schmoll 2011, et dans le chapitre *infra* sur les images pornographiques) les deux directions princi-

pales que peuvent logiquement prendre les formes de la rencontre telles qu'elles sont reconfigurées par Internet et les nouvelles techniques de communication, directions qui vont en quelque sorte en sens inverses et complémentaires l'une de l'autre. Nous ne ferons que les rappeler brièvement ici pour en souligner les incidences sur la question plus précise des figures amoureuses : il s'agit de la virtualisation de l'autre et de la substantialisation des simulacres.

La virtualisation de l'autre

Les *chats*, les sites de rencontre, les jeux en ligne, font se rencontrer des personnes qui n'ont aucune certitude au départ sur l'identité de leurs interlocuteurs. Le "semblant" est la règle sur les réseaux. Chacun communique avec des interlocuteurs qui avancent masqués. Le fait même de communiquer implique l'acceptation de prendre l'autre pour ce qu'il paraît et non pour ce qu'il est. Ce mode d'entrée dans la relation percute le canon romantique, qui accorde une importance centrale à la sincérité et à l'authenticité. Mais il faut en relativiser la nouveauté, car il ne fait d'une certaine manière que renouveler des jeux de séduction plus anciens, qui étaient autrefois limités à des circonstances précises, les bals masqués et les carnivals, espaces et temps de transgression qui permettaient de faire des choses que l'on n'avait pas le droit de faire le reste de l'année.

En fait, l'expérience des espaces de conversation et d'échanges sur Internet met en question la pertinence même d'une distinction entre vraie et fausse identité. L'histoire de *Julie*, rapportée par Philippe Quéau (1993), est une illustration désormais classique des jeux identitaires que permet l'anonymat. Julie se présente sur un forum féminin comme une femme d'une cinquantaine d'années au grand cœur, paralysée et tapant sur son clavier avec une tige fixée sur son front. Très chaleureuse, elle se fait de nombreuses amies sur le forum, des amitiés qui courent sur plusieurs années d'échanges électroniques. Un jour, l'une d'elles, qui a fait de Julie sa confidente, cherche à la retrouver dans la réalité et découvre la vérité : Julie est un homme, un psychiatre venu sur le forum par hasard, et qui a pris l'identité d'une femme pour pouvoir échanger avec les participantes. L'image de la femme infirme n'a été construite au départ que pour éviter les rencontres dans la réalité.

Pour les participantes du forum, la méprise était totale, et n'a pourtant pas empêché qu'elles nouent pendant trois ans une relation suivie avec Julie. D'une certaine manière, leur relation avec le per-

sonnage de Julie (qui cesse du coup d'être simplement confondu avec l'homme qui endossait ce personnage) fut *réelle*. Or, ce fait, dont nous pouvons tous faire l'expérience à des degrés divers, sur Internet, mais aussi dans nos relations avec des personnes qui nous abusent ou sur lesquelles nous nous trompons nous-mêmes, illustre essentiellement que, quand nous entrons en relation avec autrui, c'est *toujours* à travers l'image qu'il nous donne de lui. Le plus couramment, c'est même avec ce personnage, ce rôle social, que nous nous contentons de dialoguer : il nous suffit, nous ne cherchons pas à atteindre sa vérité au-delà de l'apparence qu'il nous propose (ses désirs, ses attentes à lui) parce que nous nous accommodons très bien de cette image sur laquelle nous pouvons projeter nos propres représentations de ce qu'il est et nos propres attentes.

Si l'on se situe du point de vue du psychiatre qui se cachait derrière Julie, son identité affichée était-elle vraie ou fausse ? S'il l'a tenue pendant trois ans, c'est soit qu'elle lui permettait d'exprimer quelque chose de lui-même, soit qu'elle a fini par infiltrer son identité et la transformer. L'adoption d'identités multiples n'a pas pour seul enjeu une manipulation des autres, mais aussi une manipulation de soi : à partir du moment où nous nous prêtons au jeu des permutations entre des rôles différents, et que nous découvrons que les autres les acceptent comme tels, nous découvrons aussi le plaisir de l'ubiquité, celui de pouvoir être qui nous voulons, et non plus seulement qui nous sommes tenus d'être. Les phénomènes de cyberdépendance sont en partie liés à cette possibilité de sélectionner les regards des autres qui ne nous renvoie qu'une image positive de nous-mêmes.

La relation à l'autre peut alors rester durablement dans le virtuel, avec un contrat plus ou moins explicite entre les protagonistes, qui est de ne pas se rencontrer. Ce sont les "passions en ligne" que nous décrivons un peu plus loin. Le médium, dans ces cas, suscite des formes passionnelles qui rompent avec le paradigme romantique du "love at first sight", le coup de foudre fondé sur l'échange des regards : la mécanique désirante est ici amorcée par les mots échangés. L'anonymat suscite le vécu paradoxal d'une relation extraordinairement intime et authentique : l'autre, qui nous est inconnu, et dont nous sommes inconnus, est de ce fait même celui à qui nous pouvons nous ouvrir sans crainte. L'occultation des regards autorise toutes les projections et, en énigmatissant la relation, contribue non seulement à en rendre l'objet désirable, mais incite à

refuser de rencontrer l'autre dans la réalité, pour pouvoir en perpétuer l'énigme, et éterniser en fait la relation désirante elle-même.

Il faut cependant nuancer ce phénomène de la virtualisation de l'autre en le resituant par rapport aux usages les plus répandus, car, si certains se complaisent à ne vivre que des aventures virtuelles, tel n'est pas le cas de la majorité des internautes qui fréquentent sites et *chats*. Madeleine Pastinelli, dans son étude ethnographique d'un espace québécois de discussion en ligne (2007), relativise la portée de la coupure réel/virtuel. La plupart des internautes cherchent à faire des rencontres directes, dans la "vraie vie". Les premiers pas dans un "chat" sont, certes, caractérisés par une phase de voyeurisme, parce qu'ils se font avec hésitation. Mais les jeux de cache-cache permis par l'anonymat sont tempérés par l'horizon d'attente des interlocuteurs, qui est de se rencontrer à un moment donné en face à face. On ne saurait donc donner une image trop éloignée de soi-même, qui risquerait de décevoir lors de cette première rencontre "in real life". Les internautes ne restent pas longtemps anonymes, ils se décrivent, s'envoient leurs photos, branchent leurs webcams. Les échanges en ligne préparent la rencontre hors ligne, dans un jeu où les mécanismes projectifs sont tempérés par la négociation et la préparation du rendez-vous physique et le souci que la rupture entre représentation et réalité qui caractérise ce moment-là n'empêche pas la relation de continuer.

La substantialisation des simulacres

Philippe Quéau (1993) souligne que l'expérience des univers virtuels interroge notre rapport à l'autre et à nous-mêmes dans deux sens complémentaires, car elle peut nous conduire à traiter les êtres réels comme des simulacres sur lesquels nous projetons nos attentes, mais aussi à traiter les simulacres comme des objets et des êtres réels. La réification du virtuel, mouvement inverse mais corollaire de la virtualisation du réel, conduit à devoir considérer les simulacres comme des entités avec lesquelles il faut compter dans la vie sociale.

Les caractéristiques du médium, on l'a vu avec l'exemple de Julie, introduisent une interrogation ontologique sur soi et sur l'autre. Derrière l'écran, on suppose l'existence d'un autre réel. Mais au fond, le dispositif est celui d'une machine de Turing : rien ne garantit la réalité de cet autre, l'essentiel est que cela y ressemble. L'outil permet donc d'approcher l'autre, mais il nous épargne également d'avoir à le rencontrer. Cet aspect est important à une

époque où la rencontre avec l'autre est rendue difficile et dange-reuse, par l'absence d'initiation à la sexualité, d'où résulte une dif-ficulté à effectuer les premiers pas (Goguel d'Allondans 2005). Les jeunes générations font l'expérience paradoxale d'un télescopage entre leur environnement et leur vécu intime : d'un côté, les mœurs sexuelles se sont libérées, au moins dans les discours et dans l'acceptation sociale des pratiques, si ce n'est entièrement dans les usages eux-mêmes ; de l'autre, les codes font défaut qui permettent à l'individu d'approcher l'autre pour négocier avec lui quelque chose qui est une expérience de vertige des corps et des sentiments, et qui présente donc toujours un danger à la mesure de ses promesses. La révolution sexuelle a affirmé la liberté du sujet dans ses choix de qui il veut rencontrer et comment, mais comme l'autre est lui-même un sujet qui s'affirme, il ne se laisse pas aisément capturer comme objet de ces choix.

Les caractéristiques médiologiques d'Internet facilitent les "premiers pas" : l'anonymat et la communication à distance permettent de parler sans risque ; la prédominance de l'écrit sur l'oral et l'absence des indices visuels de la présence, tant qu'on n'a pas branché la webcam, permettent de construire une représentation contrôlée de soi-même. Les espaces virtuels permettent donc de jouer, c'est-à-dire de s'exercer avant de se jeter à l'eau. Mais il est vrai que si l'espace de confiance ne s'instaure pas, qui est nécessaire à une relation où l'on s'expose désarmé, alors il est tentant de développer les outils qui permettent de se fabriquer des autres qu'on construit à sa main, qui acceptent plus facilement d'entrer dans le statut d'objet (et qui de ce fait, par définition, ne sont pas vraiment autres).

Les relations entre humains et non-humains explorées dans le chapitre précédent préfigurent les pratiques solipsistes auxquelles peut donner lieu la substantialisation des artefacts. Ceux qui ont pratiqué le jeu vidéo *Les Sims* savent que l'on peut rester enfermé chez soi toute une semaine à jouer sans ressentir le manque de relations sociales. On peut s'en inquiéter, mais ce qui est intéressant, c'est ce que révèle cette possibilité de simuler avec des non-humains nos relations avec des humains : l'autre, la société, sont d'abord dans nos têtes, et nous ne faisons que les projeter dans la réalité. De ce fait, nous pouvons aussi bien les projeter dans des espaces simulés si la simulation est assez convaincante (ou si nous avons assez envie de nous laisser convaincre). Les dispositifs de réalité virtuelle devraient permettre demain à des êtres de voir et de

toucher d'autres êtres sans préjuger de la consistance de la rencontre avec un interlocuteur dont l'identité peut rester incertaine, dont on ne sait pas s'il a bien le sexe et l'âge qu'il prétend avoir, et qui pourrait ultérieurement n'être qu'une intelligence artificielle. L'enquête déjà citée d'Élisabeth Alexandre (2005) sur l'usage des "real dolls" annonce la possibilité de relations avec des entités artificielles qui nous obligent à repenser ce qu'est, au fond, l'intersubjectivité. De même, la pornographie se présente comme une relation sexuelle avec des artefacts ou par l'intermédiaire d'artefacts qui, à la fois, rendent la relation possible rapidement et au moindre coût, et permettent de s'exonérer des dangers de l'implication émotionnelle et de l'engagement durable. Annika Waern (2011) décrit, à partir de sa propre expérience de *gamer* ainsi que des témoignages sur les forums du jeu *Dragon Age: Origins*, le phénomène troublant des sentiments d'attachement que des joueurs se surprennent à nourrir pour des personnages de jeu vidéo.

Qu'est-ce qu'indique notre appétence pour les simulacres ? Nous sommes capables de projeter nos sentiments vers des êtres qui n'ont de consistance que celle que nous leur prêtons. Par là, il nous faut entendre non seulement des artefacts : poupées, robots, agents conversationnels animés par des algorithmes, personnages de jeux vidéo, images scintillantes de stars dénudées, relookées sous Photoshop, mais également les êtres humains que nous traitons comme tels, c'est-à-dire comme supports de nos imagos intérieures, à qui nous demandons de bien vouloir entrer dans la scénographie de nos désirs (ce à quoi, bien qu'ils n'aient rien à y faire pour eux-mêmes, ils se prêtent souvent dans l'espoir d'un retour de notre part). L'amour pour les simulacres doit-il se lire comme un sentiment en lui-même authentique, "naturel", mais qui serait piégé par l'erreur de se porter sur un objet artificiel, inadéquat ? Ou ne doit-on pas le lire comme la preuve que le sentiment amoureux est par lui-même une erreur, un ersatz, un artefact dont la vanité se révèle dans le choix de ses objets ?

Un des intérêts de l'approche médiologique est d'être faiblement causaliste : elle décrit comment les choses se passent davantage que pourquoi elles ont lieu. Mais c'est une approche qui convient bien à la description et à la prédiction de phénomènes émergents dans les sociétés complexes qui sont les nôtres.

Les techniques de communication permettent la *rencontre à distance* : il y a là un oxymore dont notre travail essaie d'étudier toute la portée anthropologique. Le présupposé qui veut que pour

qu'il y ait rencontre il faut que l'on puisse se voir et se toucher vole en éclat à l'expérience des nouvelles technologies. La rencontre directe, en face à face, se laisse lire à l'aune de ce qui définit la rencontre à distance : la rencontre physique est d'une certaine façon une rencontre à distance, elle aussi, si l'on admet que le corps lui-même et ses canaux sensoriels sont eux aussi des médiums qui, autant que nos outils de communication, assurent et tout à la fois empêchent la relation. Les dispositifs de réalité virtuelle devraient permettre demain à des êtres de voir et de toucher d'autres êtres sans préjuger de la consistance de la rencontre avec un interlocuteur dont l'identité peut rester incertaine, et qui pourrait n'être qu'un non-humain. Ils mettent en exergue que la relation à l'autre autant qu'à soi-même transite par des représentations, qui peuvent parfaitement demeurer dans un état flottant par rapport à leur substrat réel sans que cela empêche de poursuivre l'expérience subjective d'une relation. Ainsi, la rencontre ne serait-elle pas demain ce qu'elle a peut-être toujours été : une rencontre avec les imagos qui nous habitent et dont nous cherchons la réalité dans l'autre ?

Chacun de nous, dans la relation, cherche à caler l'autre dans le rôle qu'il lui attribue dans son fantasme. En ce sens, *toutes* les rencontres sont virtuelles, et de ce fait, l'autre n'est jamais tout à fait autre. Ou, plus exactement, son altérité est l'enjeu d'une attirance ambiguë : l'inconnu et l'inaccessible dans l'autre nous le rendent désirable, mais la nécessité de préserver cette altérité, de respecter le sujet dans l'autre pérennise cette inaccessibilité et condamne la satisfaction à manquer la plupart du temps son but.

Références

- Alexandre E. (2005), *Des poupées et des hommes. Enquête sur l'amour artificiel*, Paris, La Musardine.
- Bogdanov I. & G. (1985), *La mémoire double* (roman), Paris, Hachette. Rééd. (2011), Paris, Robert Laffont.
- Goguel d'Allondans Th. (2005), *Les sexualités initiatiques. La révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, Paris, Belin.
- Jauréguiberry F. (2003), *Les branchés du portable*, Paris, PUF.
- Pastinelli M. (2007), *Des souris, des hommes et des femmes au village global. Parole, pratiques identitaires et lien social dans un espace de bavardage électronique*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Quéau Ph. (1993), *Le virtuel, vertus et vertiges*, Paris, Champ Vallon, INA.
- Schmoll P. (2011), *La Société Terminale I. Communautés virtuelles*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, Éditions de l'III.
- Waern A. (2011), "I'm in love with someone that doesn't exist !". Bleed in the context of a computer game, *Journal of Gaming and Virtual Worlds*, 3 (3), p. 239-257.
- Zimmer H. (1936), *Mâyâ, der indische Mythos*. Trad.fr. (1987), *Mâyâ, ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, Paris, Fayard.

Le vécu amoureux des avatars

Michel Nachez¹⁵ & Patrick Schmoll

Le présent chapitre, écrit à deux mains, se propose de rendre compte d'une immersion dans l'univers des relations passionnelles dans un monde social en ligne, *Second Life*. Il s'étayera sur le récit du vécu d'une passion amoureuse par l'un des deux co-auteurs, récit que nous avons repris ensemble dans l'après-coup d'un travail interprétatif.

Mais avant d'en arriver à l'exposé de ce récit et à son analyse, nous devons faire le détour par quelques remarques qu'impose l'originalité de l'approche. En premier lieu, il serait plus exact de présenter celle-ci comme l'observation, non du vécu passionnel d'un des auteurs, mais du vécu de son avatar dans *Second Life*. Certes, on objectera d'emblée que l'avatar ne ressent, n'éprouve rien d'autre que ce que ressent ou éprouve son opérateur « réel ». Mais une particularité du vécu dans les mondes sociaux en ligne, par avatar interposé, semble bien être celui d'une partition des identités, que les participants de ces mondes sont fondés à présenter ainsi : leurs avatars vivent des expériences qui échappent à l'opérateur, ils ont leur vie propre, et c'est par une sorte de retour de manivelle que l'opérateur, bien involontairement, par empathie avec son avatar, éprouve ce que ce dernier ressent. Ce point de vue est discutable à l'analyse, nous y reviendrons, mais au stade de la description, l'anthropologue est tenu de rapporter le vécu tel qu'il lui est présenté, pour être au plus près d'une restitution qui tienne compte des catégories dans lesquelles ses informateurs pensent et parlent. En l'occurrence, donc, Michel Nachez nous rapporte un

¹⁵ Anthropologue, chargé de recherche au groupe PSI, Strasbourg.

récit, qu'ensuite Michel Nachez et Patrick Schmoll analysent ensemble, mais dont ils respectent préalablement les termes dans lesquels il est exposé.

En second lieu, il ne s'agit pas d'une observation du vécu de personnes observées ou interrogées, mais du vécu de l'anthropologue lui-même. C'est un peu comme si, observant les pratiques de populations exotiques autour des herbes et champignons qu'elles récoltent traditionnellement, l'observateur poussait sa participation au terrain jusqu'à consommer les herbes et champignons en question, pour ensuite rapporter le vécu personnel en ayant résulté. L'observation participante des passions en ligne, poussée jusqu'à l'expérience vécue d'une telle passion, imposera donc préalablement un point méthodologique.

Approches anthropologiques de l'intime dans *Second Life*

Second Life est un univers virtuel en 3D produit à partir de 2003 par la société Linden Lab. Le programme informatique permet à ses utilisateurs d'incarner des personnages virtuels (avatars) dans un monde créé par les résidents eux-mêmes. Ceux-ci peuvent créer des contenus : vêtements, bâtiments, objets, animations et scripts, et acquérir des parcelles de terrain dont ils obtiennent la jouissance en utilisant une monnaie virtuelle auprès de Linden Lab. L'univers a bénéficié d'une médiatisation importante à ses débuts, entre 2003 et 2007. Il connaît depuis un net déclin, mais son existence est pérenne, le nombre de connexions quotidiennes s'étant stabilisé autour de 60 000 depuis 2012.

Tom Boellstorff a été l'un des premiers anthropologues à avoir réalisé une enquête ethnographique au sein du monde virtuel de *Second Life*, entre juin 2004 et janvier 2007 (Boellstorff 2008). Il considère que les mondes sociaux en ligne offrent aux participants la possibilité d'expérimenter de nouvelles identités, d'exprimer des désirs et intérêts qui leur correspondent, et que la vie quotidienne oblige à taire. La sexualité est un domaine particulièrement exploré de ce point de vue, puisque le design de l'avatar permet de se choisir un genre, une couleur de peau, des mensurations très libres, voire d'être un personnage fantastique ou un animal. Les sentiments, que ce soit dans le sens de l'aversion ou de la sympathie, sont ressentis comme plus réels, intenses, car ils ne subissent pas les préjugés de race, genre, âge ou origine sociale : l'apparence de l'avatar est tenue pour ce qu'elle est, une enveloppe. Boellstorff n'ignore pas, cependant, que ces enveloppes obéissent à

des standards fortement marqués culturellement et socialement : la plupart des avatars sont de grande taille, de race blanche, et jeunes d'aspects.

Le choix et la gestion de l'avatar ont été étudiés par Étienne Armand Amato et Étienne Perény (2013). Ceux-ci considèrent le monde virtuel comme un espace d'attentes et de rôles réciproques, que les avatars permettent d'incorporer, comme il en serait de figurines sur un plateau de jeu.

Dans toutes ces approches, *Second Life* est un monde construit, artificiel, une fiction au sein de laquelle les avatars permettent aux participants d'être représentés. La séparation reste claire entre le monde réel et un autre monde, simulé. Les avatars n'ont pas d'existence autre que celle que leur conçoivent leurs opérateurs.

C'est ce qui conduit Serge Tisseron (2008), comme d'autres, à considérer les relations dans de tels univers comme des substituts aux relations réelles. Serge Tisseron range *Second Life* dans la catégorie des dispositifs de « masturbation assistée par ordinateur ». *Second Life* permet d'éviter les contacts physiques, car ceux qui n'ont pas de problème avec la rencontre directe avec autrui sont vite frustrés. Le dispositif permet de se fabriquer son propre film pornographique en dessinant son avatar et en le faisant agir. Les représentations visuelles peuvent susciter l'équivalent de sensations tactiles, mais c'est le spectacle, le plaisir pris à regarder les ébats érotiques, qui est moteur de l'émotion. On met en scène ses rêveries les plus secrètes, notamment sadomasochistes ou zoophiles, on peut choisir un autre sexe. En outre, tout le monde est beau, il y a très peu de noirs et pas de vieux : c'est le monde de Ken et Barbie.

La plupart des études sur la démographie des participants de *Second Life*, bien que non systématiques, confirment que ceux-ci sont aujourd'hui plutôt âgés, cultivés, célibataires et sans enfants. Wagner James Au, un journaliste qui a relaté son expérience dans SJ (Au 2008), a été embauché par la société Linden Lab comme journaliste embarqué pendant trois ans. En 2017, interrogé par le magazine en ligne *The Globe and Mail*¹⁶, il déclare qu'une quinzaine d'années plus tard, la population a diminué mais reste de l'ordre de 600 000 utilisateurs actifs. Les moins de trente ans ne s'y inscrivent plus, préférant se retrouver sur Facebook ou dans les jeux vidéo en ligne. Il y a donc un effet de vieillissement : le cœur

¹⁶ <https://www.theglobeandmail.com/life/relationships/who-still-hangs-out-on-second-life-more-than-half-a-million-people/article35019213/>

de la courbe démographique, qui était entre 25 et 45 ans à l'époque du succès du site (entre 2003 et 2007), est aujourd'hui occupé par des participants qui sont dans la quarantaine et la cinquantaine. Il pense que 10 à 20% de ces participants présentent un handicap physique ou mental qui leur rend difficile la vie sociale dans le monde réel. La plus connue est une femme qui a passé 90 ans, présente un syndrome de Parkinson, et a découvert que *Second Life* l'aidait à vivre ses symptômes¹⁷. Ces remarques dessinent un espace où nombre de relations sont susceptibles de se développer sur la base d'un mensonge consenti : chacun accepte l'apparence de l'autre puisqu'en contrepartie chacun est accepté dans sa propre apparence, qui efface les insuffisances (objectives ou ressenties) de celle-ci. De là, ce qui ne serait qu'un jeu peut prêter au dérapage dans l'illusion, celle-ci ayant bien plus d'attraits que la réalité.

Amaranta Cecchini (2015) s'est intéressée de plus près aux liaisons amoureuses dans un tel espace, et son approche a l'avantage de différencier entre plusieurs cadres d'engagement de la relation. Elle a enquêté auprès des personnes vivant ou ayant vécu une expérience amoureuse avec un partenaire rencontré sur *Second Life*. Le monde virtuel permet d'avancer masqué, de contourner des failles narcissiques, mais aussi d'entretenir une liaison secrète, de pratiquer l'infidélité en ligne. Elle envisage trois cadrages de l'expérience : l'engagement amoureux hors ligne, en ligne, et fictionnel.

– Dans le premier groupe, les usagers engagent en ligne des relations qu'ils visent à poursuivre *hors ligne*, dans la RL ou *real life*, pour reprendre leur vocabulaire. L'horizon est celui d'une rencontre en face à face, avec ses déceptions ou ses confirmations par rapport à ce qui s'est noué d'abord en ligne. Des changements biographiques peuvent en découler (rupture avec son conjoint, par exemple).

– Pour éviter les déceptions de la rencontre hors ligne, et/ou pour ne pas impacter la vie réelle, d'autres vivent leur idylle *exclusivement en ligne*, et développent des sentiments qu'ils confinent à cet espace. On ne se rencontre pas hors ligne, la virtualisation de l'autre permet son idéalisation, l'échange écrit exacerbe l'expression des sentiments, puisqu'il n'y a pas de déception résultant de la rencontre IRL, et le vécu en ligne n'implique pas de changement dans la vie réelle. Pour autant, les sentiments sont vécus comme

¹⁷ <https://nwn.blogs.com/nwn/2013/02/second-life-possible-parkinsons-therapy.html>

authentiques, ils sont propres à ceux qui les vivent. Ces sentiments s'adressent à l'autre, de l'autre côté de l'écran, par l'intermédiaire des avatars, et ceux-ci ne sont que des représentants.

– Le troisième groupe, celui des pratiquants de l'engagement amoureux *fictionnel*, se présente comme non engagé personnellement dans la relation. Ils « jouent » à être amoureux, c'est-à-dire que ce sont leurs avatars qui nouent une liaison, couchent ensemble, se marient, etc. et non eux-mêmes. La simulation est en principe complète, y compris la simulation des sentiments. Par rapport à l'engagement en ligne précédent, les participants restent plus fermement cachés derrière leurs avatars, qu'ils ne considèrent pas comme des représentants d'eux-mêmes, mais comme des personnages.

Les différences entre ces trois modes d'engagement sont importantes dans leurs conséquences psychologiques et relationnelles. Dans l'engagement en ligne, par exemple, les sentiments sont « vrais » et peuvent susciter des conflits dans la vie réelle si la frontière n'est pas surveillée : le conjoint IRL qui découvre que son partenaire entretient une liaison en ligne peut considérer légitimement qu'il s'agit d'une infidélité. Alors que, dans l'engagement fictionnel, le partenaire pris sur le fait par son conjoint IRL peut se défendre en arguant que ce n'est pour lui qu'un jeu : ce sont les avatars qui sont amoureux l'un de l'autre, pas leurs opérateurs.

Un reportage réalisé en 2009 montre la double vie, à l'écran et dans la réalité, de trois foyers au centre desquels *Second Life* fait partie du quotidien¹⁸. Trois personnes suivies par la caméra, qui ne connaissent de leurs interlocuteurs virtuels que la voix et l'avatar, partagent des scènes qui, bien que virtuelles, sont très intimes, voire dérangeantes. Sous le pseudo de Quecoeur, on trouve une épouse aimante et fidèle qui, sur *Second Life*, multiplie les soirées passées à fleureter avec des bellâtres musclés. Derrière son épaule, son mari veille, échange avec elle, la conseille quant à ses choix, la console quand elle a des chagrins d'amour. Les réactions du public qui a visionné le reportage sont sans surprise : étonnement, jugements dépréciateurs, moqueries qui, en général, rapportent ce que l'on en voit à la pathologie. L'anthropologue, quant à lui, se posera moins la question du pourquoi que celle du comment cela marche. Le jeu des protagonistes à plusieurs, de part et d'autre de l'écran,

¹⁸ « Quecoeur et les garçons », reportage de Safia Kessas produit par RTBF pour l'émission belge « Tout ça ne nous rendra pas le Congo », 2009.

semble suivre le modèle de « l'engagement amoureux fictionnel » proposé par Amaranta Cecchini. La jeune femme qui « joue » sous le pseudonyme de Quecoeur est impliquée émotionnellement dans les histoires virtuelles qu'elle noue, au point de perdre la distance qui devrait être celle d'un jeu. Mais n'est-ce pas souvent le cas dans d'autres espaces où l'emballement du jeu conduit les participants à se faire dépasser par leurs émotions : jeux vidéo, compétitions sportives, spectacles ? La présence du mari, qu'une lecture réductrice pourrait catégoriser comme du voyeurisme, remplit à cet endroit une fonction qui est, sous un autre angle de vue, celle du maître de jeu, de l'entraîneur ou du coach : rappel de la frontière entre réalité et fiction, et préservation des possibilités cathartiques et/ou interprétatives du jeu.

Ces différences de cadrage sont-elles cependant aussi claires dans la réalité, pour les protagonistes en question ? Le sont-elles, en particulier, pour les personnes qui tombent en amour pour les avatars d'autres participants, alors qu'elles n'ont aucune certitude sur l'identité « réelle » (c'est-à-dire IRL) de ces derniers ? Les émotions peuvent-elles être jouées par procuration entre avatars sans être vécues par leurs opérateurs ? Mike Pohjola (2004), à propos des identités jouées dans les jeux de rôles, fait observer que « plus longtemps le joueur fait semblant de croire, plus il commence à croire vraiment. Plus il fait semblant de se souvenir, plus il commence à se souvenir vraiment ». On doit donc se demander si le cadre de l'engagement fictionnel ne permet pas au joueur de « faire semblant de faire semblant d'être le personnage » (id.).

C'est à cette frontière que nous nous intéressons, entre sentiments et émotions « vrais » et « simulés », vécus comme propres ou prêtés à un non humain dont on ne serait que l'opérateur.

Remarques de méthode : peut-on être l'anthropologue de ses émotions ?

Le « terrain » que nous présentons est particulier, puisqu'il s'agit de rendre compte, non d'une observation des participants de *Second Life*, mais du vécu de l'un des co-auteurs du présent chapitre et de son avatar. L'anthropologue explore ici ses propres sentiments : ce sont eux qui constituent le terrain qu'il découvre.

Le projet annonce donc d'emblée plusieurs difficultés méthodologiques. Il ne part pas d'une enquête portant sur une passion en ligne observée de l'extérieur, mais du récit du vécu passionnel de l'observateur lui-même. La distance requise de l'anthropologue

semble n'être pas assurée. Mais d'un autre côté, c'est quand on les vit que l'on est aux premières loges de l'observation des émotions : la démarche serait celle d'un Roland Barthes dont le projet est de transcrire le discours de l'amoureux, et non de produire un discours de plus sur ce que disent les amoureux (Barthes 1977).

À cette question de l'immersion/participation s'ajoute une difficulté supplémentaire : le vécu amoureux est ici fortement médiatisé par des représentations visuelles de soi, de l'autre et de leurs corps respectifs dans un espace virtuel. De quelles émotions parle-t-on et à qui ou quoi s'adressent-elles, quand le secret (étymologiquement ce qui est retiré, soustrait à l'observation) est renforcé par l'épaisseur du médium, entretenant un jeu incalculable entre le vrai et le faux, le réel et la fiction ? Non seulement on ne traite pas de la même manière de l'amour selon qu'on est dedans ou dehors, mais en l'espèce, même quand on est plongé dans l'émotion, on est conduit à en traiter à la fois comme si elle était vécue par soi et par quelqu'un d'autre, l'avatar.

Le thème de la rencontre entre l'ethnographe et ses interlocuteurs traverse toute l'histoire de l'anthropologie, mais ce n'est que récemment que l'expérience émotionnelle et incorporée du chercheur a été interrogée. Virginia Dickson-Swift & *al.* (2009) présentent une revue de la littérature anglo-américaine à propos de l'importance du travail émotionnel que doivent effectuer les chercheurs qui poursuivent une recherche qualitative. Ils sont supposés accomplir un grand effort pour moduler leurs émois afin de capter, rencontrer ou bien se défendre des attentes des interlocuteurs, de l'entourage, des institutions. La perspective de ces auteurs reste cependant que toutes les émotions sont suspectes : elles contaminent les données empêchant l'objectivité, rendent vulnérable le chercheur en l'exposant aux jugements des collègues sur la valeur scientifique des connaissances acquises ainsi : donc il faut les effacer.

Donatella Cozzi (2012), à propos de la collecte par l'ethnologue de récits de malades, se pose la question des réactions émotionnelles du chercheur vis-à-vis de la souffrance de ses interlocuteurs. Quel est la place des émotions et du corps dans la production des données en anthropologie ? Elle soutient une position plus engagée : mettre son corps en jeu est une expérience incontournable en ethnographie, au point que le jeu doit parfois être poursuivi jusqu'aux limites du risque. Sans l'empathie, notre connaissance resterait en surface.

Mais il s'agit ici d'aller plus loin encore. L'émotion n'est pas qu'un effet collatéral de l'observation, qui sert et enrichit l'interprétation de celle-ci. Elle est l'objet même de l'observation, il s'agit de s'y abandonner, de la vivre, puis de la décrire pour la rendre accessible à autrui. La question de la distance ne se pose donc pas : elle est clairement abandonnée, dans un premier temps, car les deux mondes, celui du vécu passionnel et celui de l'observation rationnelle de ce vécu sont exotiques l'un à l'autre. L'entreprise se présente alors comme une traversée : on vit l'expérience, et on en sort ensuite pour raconter le voyage.

Le récit de Michel

Michel a investi quatre années de travail et d'échanges, surtout autour de projets pédagogiques, dans *OpenSim*, un univers 3D en ligne open source, avant de passer en octobre 2015 sur *Second Life*, sur l'invitation d'un participant. Les technologies sont comparables, mais *Second Life* présente l'intérêt d'être un monde habité, ce que ne sont pas les espaces *OpenSim*.

Michel, qui par ailleurs écrit de la musique, intègre une communauté artistique, ce qui lui permet d'être d'emblée impliqué à haut niveau parmi des membres qui ont une ancienneté de plusieurs années : il ne connaît pas l'errance du touriste ou de l'observateur ethnographique fraîchement débarqué. La moyenne d'âge de cette communauté tourne autour de la cinquantaine. Il organise des concerts, connaît un certain succès, on l'invite à des soirées, on lui dit qu'il a du talent. Bref, on le traite bien mieux que dans la vie réelle, où nos travaux d'anthropologie du contemporain peinent trop souvent à être reconnus dans nos disciplines et ne se traduisent guère par des recrutements et des carrières académiques. Ici, au contraire, il ouvre un centre de recherche et a pignon sur rue.

Son avatar y rencontre celui d'une femme qui tient dans ce monde une maison d'édition. Ils échangent autour de l'intérêt commun qu'ils portent au monde des avatars. Elle et lui s'intéressent aux « extropiens », une branche du transhumanisme qui attend des progrès de la science la possibilité de s'extraire de la condition biologique des humains en s'hybridant avec la machine, soit par la transformation du corps en cyborg, soit en se téléchargeant dans l'ordinateur. Ils estiment tous les deux que des choses se passent entre les avatars, et que l'on peut éprouver par avatar interposé une vie qui est spécifique à cet espace. Ils finissent par tisser un lien amoureux ou, pour être plus près de ce qu'ils ressentent, leurs ava-

tars sont amoureux, et eux éprouvent ce que leurs avatars éprouvent tout en les observant l'éprouver : leurs avatars sortent en soirées ensemble, s'embrassent, explorent l'amour non physique, cyberesthétique. Ils se marient, vivent en couple au quotidien¹⁹.

Les deux amants virtuels sont d'accord pour que cette relation reste circonscrite dans *Second Life*. Il n'est pas question qu'ils se rencontrent physiquement. En première approche, le cadre de l'expérience est donc celui d'un « engagement en ligne » au sens d'Amaranta Cecchini : une relation privilégiée entre deux humains, avec des sentiments authentiques l'un pour l'autre, mais qui reste confinée à l'espace virtuel.

Le vécu n'est toutefois pas aussi simple que cela. L'épouse *IRL* de Michel découvre un jour le pot-aux-roses et leur couple entre en crise. L'autre couple, celui des avatars amoureux, de ce fait, connaît également des turbulences, car les effets de leur liaison sur la vie réelle de Michel contredisent le pacte qui est que ce qui se passe en ligne n'affecte pas et n'est pas affecté par ce qui se passe hors ligne. La partenaire *Second Life* de Michel, entre jalousie et culpabilité, ne supporte pas d'entendre les échos de la vie réelle de ce dernier.

Il faut un certain temps à Michel pour convaincre son épouse réelle que ce qui se passe dans *Second Life* y reste et ne concerne que les avatars. Une issue se dessine quand son épouse se construit à son tour un avatar dans *Second Life* et fait ses propres expériences. La situation se stabilise autour d'une frontière forte entre le

¹⁹ Une capture d'écran les montre regardant ensemble la télévision. Cette image illustre en même temps toutes les possibilités qu'ouvrent ce genre de relations, et toute la complexité de l'analyse. En effet, dans le monde réel, c'est l'un des deux partenaires qui regarde vraiment la télévision et a demandé à l'autre, qui était en train de faire autre chose chez lui tout en étant connecté, de se prêter à ce que leurs deux avatars soient présents côte à côte. Deux lectures de cette situation sont ainsi possibles :

- Soit on se situe du point de vue d'une relation entre deux humains physiquement distants : la coprésence de leurs deux avatars permet alors à l'un de supporter l'absence de l'autre, comme s'ils étaient sur une session de type Skype laissée ouverte, tout en étant pris par des activités différentes, chacun de son côté.

- Soit on considère que deux êtres sont effectivement présents l'un à l'autre par leurs avatars, même s'ils font autre chose « ailleurs » : dans cette perspective, la situation est comparable à ce qui se passe souvent *IRL*, quand un couple regarde la télévision, donnant à l'observateur l'impression qu'ils sont « ensemble », alors qu'en fait chacun, tout en étant sur le même canapé, peut tout aussi bien rêvasser à autre chose de son côté, autrement dit, *faire* autre chose ailleurs, dans l'espace onirique.

monde réel, où leur couple se réconcilie, parle de leurs aventures, et le monde virtuel où leurs avatars ont leur propre vécu amoureux. Le cadre semble donc évoluer vers celui d'un engagement du troisième type décrit par Amaranta Cecchini, celui de « l'engagement amoureux fictionnel ».

Ce n'est toujours pas aussi simple, car présenter l'ubiquité des engagements comme se déployant dans le réel pour l'un des couples et dans la fiction pour l'autre, c'est considérer l'engagement entre avatars comme un faire-semblant. Or, les sentiments vécus de part et d'autre de la frontière sont authentiques, comme s'ils étaient vécus dans deux histoires en parallèle. La partenaire de l'avatar de Michel lui raconte que des gens connaissent des histoires fortes et s'effondrent quand cela s'arrête, quand par exemple l'un des partenaires disparaît de *Second Life*, ce qui est possible à tout moment. La volatilité de leur situation, qui dépend malgré tout de ce qui se passe dans la vie réelle de chacun, la méconnaissance de ce qui se passe de l'autre côté de l'écran, dans la vie réelle de l'autre, conduisent à ce que leur relation soit pendant plusieurs mois chaotique, nourrie d'incompréhensions, notamment sur qui ressent quoi à propos de qui (sujet ou avatar ?). Les ruptures alternent avec les réconciliations, les moments de joie, de colère et de dépression se succèdent, aussi intenses les uns que les autres.

Dans les temps où ils sont séparés, Michel noue dans *Second Life* d'autres liaisons, qui tout aussi remarquablement suscitent la jalousie de son « ex ».

La diffraction des vécus est particulièrement mise en évidence quand de nouveaux avatars entrent en jeu. À l'occasion de l'une de leurs ruptures, la réconciliation est rendue possible sous condition d'oublier ce qui s'est passé précédemment. Ils décident de mettre leurs avatars au placard : on efface et on recommence. La partenaire de Michel ressort alors pour elle-même un de ses anciens avatars et lui propose de lui en confectionner un nouveau pour lui. Elle tire une évidente satisfaction de l'idée qu'elle fabrique de la sorte un amant fait de sa main et qui n'est, d'une certaine façon, que piloté par Michel. Ces deux nouveaux avatars nouent donc une relation dont on pourrait dire qu'ils sont encore davantage investis narcissiquement, au moins pour elle. Mais, surprise : les deux précédents avatars, qui ont rompu et restent séparés, ne disparaissent pas pour autant. Ils ont une histoire, ils représentent des années de travail pour les améliorer, et sont associés à des vécus : il est impossible à leurs auteurs de les effacer purement et simplement. Ils

sont remisés dans la mémoire de leurs ordinateurs. Mais à l'occasion, les deux partenaires réutilisent ces anciens avatars, ce qui crée des distorsions : chaque avatar génère sa propre identité et les passages d'un rôle à l'autre, qui supposent notamment que, dans l'un, Michel et sa partenaire sont ensemble et, dans l'autre, ils se boudent, rompent l'immersion. Un jour, elle lui demande lequel de ses avatars à elle il préfère, et s'ensuit une discussion un peu aigre, d'où ressort qu'elle est jalouse, ou plutôt que son identité associée au premier avatar est jalouse du nouvel avatar !

Au passage, cette complexité explique que ceux qui s'investissent dans leurs avatars ne les multiplient pas : ce n'est pas une question de sincérité ou de fidélité du participant IRL vis-à-vis de son ou sa partenaire IRL, puisque l'on voit que ce n'est pas ainsi que se gèrent les sentiments. C'est, plus simplement, qu'il serait épuisant de s'investir dans un trop grand nombre de personnalités.

L'histoire va s'interrompre de manière dramatique. La partenaire de Michel est, dans la réalité, atteinte d'une maladie grave, qui explique des absences répétées de l'univers de *Second Life*, et un comportement versatile : toutes les fois où elle se sent mal, elle réagit en se retirant et en détruisant ses installations. À plusieurs reprises, Michel doit la solliciter pour qu'elle revienne et perd du temps à reconstruire l'environnement où ils évoluent. Un jour, après une absence prolongée de sa partenaire, la sœur de cette dernière (qui évolue aussi dans *Second Life*) lui apprend qu'elle est à l'hôpital. Plusieurs jours après, la famille lui annonce qu'elle est décédée.

Michel est effondré. Après une période d'abattement, il commence à faire son deuil. Il propose à la famille de poursuivre, en mémoire d'elle, le travail d'édition de livres qu'ils ont commencé ensemble. Une cérémonie est prévue dans *Second Life*.

C'est dans ce triste contexte qu'un jour, quelqu'un lui reproche de colporter de fausses nouvelles, puisque son épouse *Second Life* n'est manifestement pas morte. Michel découvre alors qu'effectivement sa compagne est bien vivante, et qu'elle lui a monté une dramaturgie, entretenue par sa famille. La tromperie est évidemment assez violente pour qu'il mette fin à la relation, l'illusion amoureuse tombant d'un seul coup. Elle tentera par la suite de renouer avec lui, mais l'image qui désormais s'impose, d'une actrice instable qui se joue, sur le mode pervers, des relations qu'elle noue avec ses amants, freine la reprise d'une fiction romanesque.

Quel est l'intérêt de ce récit pour l'anthropologue ? Il nous introduit à un discours de l'indicible. Habituellement, l'observation participante dans les mondes virtuels permet de recueillir des informations qui relèvent du discours, collecté par le truchement d'entretiens. Il est plus difficile, voire impossible, d'atteindre ce dont les gens ne parlent pas, notamment ce qui touche à tout ce qu'il est possible de faire et de dire entre avatars et qu'on ne s'autoriserait pas dans la réalité. Lorsque, par exemple, sont mises en scène dans *Second Life* des relations de domination, un avatar promenant, attaché en laisse, l'avatar d'un autre, il est rare que l'on puisse recueillir les commentaires des intéressés sur leur niveau d'engagement (« en ligne » ou « fictionnel »). Le virtuel permet d'argumenter que cette soumission n'est pas imposée à l'autre réel, mais à son avatar, et que le propriétaire de l'avatar en question consent à cet usage. Par ailleurs, la relation de domination-soumission est attribuée aux avatars : pour leurs propriétaires, ce n'est officiellement qu'un jeu. Mais l'on voit bien, dans les exemples fournis par le récit, de jalousie éprouvée par un avatar pour l'autre, que l'on ne peut pas résumer cela à des émotions qui ne seraient que simulées. Une partie de ce qui se joue en ligne est de l'ordre de l'informulable, échappe à l'enquête traditionnelle, et est par contre accessible par l'expérience partagée et mutuellement consentie : c'est là tout l'intérêt d'une ethnographie des vécus émotionnels de l'anthropologue lui-même. L'intimité reste marquée par le sceau du secret, et il faut aller y voir de près pour comprendre, au risque de succomber soi-même à l'expérience. L'anthropologue qui a choisi de se laisser porter par le vécu fait ainsi de lui-même un objet d'observation.

Discussion

La distanciation de l'anthropologue à soi-même, redoublée par la distance entre soi et son personnage, oriente la méthode. On pourrait en effet considérer que ce qui se passe dans un monde social en ligne, comme ce qui se passe dans un jeu vidéo multi-joueurs en univers persistant, doit être lu comme des échanges se déployant entre des humains, échanges médiatisés par un dispositif qui suscite des effets de masque, de vitrine et de miroir. La collecte d'information se fait alors en direction des humains en question, par entretiens et questionnaires auprès des participants à ces mondes virtuels. Mais il paraît intéressant de recourir à la perspective proposée par la théorie de l'acteur-réseau, qui consiste à accorder

une valeur ontologique tout aussi légitime aux non humains qu'aux humains. On peut ainsi approcher le monde social en ligne comme peuplé par des avatars, autrement dit par des non humains, certes pilotés par des humains, mais qui poursuivent leurs propres carrières en fonction des conditions auxquelles ils sont soumis à l'intérieur de cet espace spécifique, et notamment des rôles et attentes qu'ils assument de la part des autres avatars.

Dans cette perspective, c'est l'avatar qui souffre du mal d'amour. Certes, c'est bien aussi l'opérateur dans son corps IRL qui dort mal et perd l'appétit. On peut donc se demander : des sentiments manifestement vécus par l'opérateur peuvent-ils, doivent-ils être présentés comme vécus d'abord par les avatars ? Qu'est-ce qui conduit à présenter les choses comme si les avatars vivaient bien les sentiments que leurs opérateurs ne feraient qu'éprouver par contrecoup ? Quels sont les résultats que produit une telle approche ?

1/ La porosité de la membrane entre soi et personnage

L'espace fictionnel est a priori un « faire comme si » qui permet de jouer un personnage, comme dans une pièce de théâtre, un jeu de rôle ou un jeu vidéo : on sait que l'on joue, et du reste, jouer implique d'assumer cette duplicité. Le joueur a donc toujours un pied dans la fiction et un pied en dehors. Ce « faire comme si » lui permet de garder le contact avec la réalité, de mettre fin à l'expérience quand il le veut. Mais, plus subtilement, il lui permet aussi de prétendre qu'il n'est pas impliqué dans les personnages qu'il joue, dans les choix qu'il fait, dans les actes qu'il accomplit. Ainsi en est-il des émotions qu'il exprime, et qu'il peut prétendre ne pas éprouver.

Peut-on cependant jouer à exprimer des émotions sans les éprouver ? Mike Pohjola, cité plus haut (Pohjola 2004), pense que « plus longtemps le joueur fait semblant de croire, plus il commence à croire vraiment ». Des émotions peuvent ainsi être provoquées par la mise en jeu d'un rôle, et surprendre le joueur. Celui-ci peut considérer que ces émotions ne sont pas les siennes, puisque le jeu n'est qu'un faire-semblant. Mais, si ce ne sont pas les siennes, ce sont alors des émotions éprouvées par le personnage, que le joueur ressent comme provenant de ce dernier. Pohjola estime, sur ce point, que le joueur « fait semblant de faire semblant d'être le personnage » : il fait comme si les émotions qu'il éprouve n'étaient pas les siennes. Mais dans une perspective un peu différente, on

peut également avancer que les caractéristiques du personnage, ses interactions avec d'autres, sa narration, imposent ces émotions à l'opérateur qui le pilote. C'est ce qui arrive, dans un autre contexte, à l'acteur de théâtre qui joue un rôle et accepte ce contrat intime consistant à se laisser prendre par son personnage au point de rire, pleurer ou se mettre en colère avec lui²⁰.

Dans *Second Life*, comme dans un jeu de rôles, il faut inventer son personnage, construire ses caractéristiques et son apparence, le jouer, choisir ce qu'il fait. Il est logiquement impossible au participant de mettre en scène des réactions de son avatar qui ne soient pas celles qu'il a lui-même imaginées. Mais le personnage qu'il joue lui permet de ressentir des émotions comme si elles lui étaient étrangères. L'opérateur d'un avatar dans *Second Life*, comme le joueur de jeu de rôles, ou l'acteur de théâtre, peut ne pas considérer que le personnage exprime une partie de lui-même. Il sait qu'il simule, la frontière entre réalité et fiction est constamment rappelée par des rituels d'entrée et de sortie de l'espace virtuel.

Les communautés de joueurs de jeux de rôles ont cependant fait émerger la notion de « bleed » (littéralement : « saignement »). On pourrait la traduire par « transfusion », pour rester proche de l'étymologie, en ce qu'elle désigne les effets d'une perméabilité de la membrane qui sépare le joueur de son personnage. Elle rend compte de ce qu'un jeu de rôles d'aventure crée un alibi qui permet d'explorer des sujets émotionnellement complexes ou difficiles (Montola 2010, Bowman 2013). Le principe même d'un dispositif de jeu établit entre réalité et fiction une frontière que, dans le même temps, il rompt délibérément, permettant au joueur, sous couvert de son personnage, de faire l'expérience d'émotions réputées ne pas être les siennes. Précisément parce que ce ne sont pas les siennes, le joueur se « lâche » davantage, à l'intérieur d'une zone de sécurité qui lui permet d'éprouver des émotions et des sentiments par procuration. La surprise n'en est que plus grande de vivre des émotions que l'on ne soupçonnait pas receler en soi.

Comme ces émotions sont intenses et étrangères à notre personnalité quotidienne, elles renforcent le joueur dans l'idée que ce

²⁰ Dans le champ des études théâtrales, que nous ne pouvons pas aborder ici, la question des émotions et de la distance au personnage fait l'objet de débats anciens, entre des conceptions divergentes du jeu de l'acteur, typiquement celles de Constantin Stanislavski, partisan de l'identification au personnage, et de Bertolt Brecht, partisan d'une distance qui doit permettre au spectateur de sortir de l'illusion, de la capture « hypnotique » par le spectacle, et d'exercer sa critique.

ne sont pas les siennes mais celles de son personnage. Dans une pièce de théâtre ou un jeu vidéo, les émotions et sentiments du personnage sont dictées par le script. Dans *Second Life*, où il n'y a pas de scénario imposé, on est porté à se convaincre que c'est l'avatar qui éprouve ces sentiments et émotions, qu'il a une existence en tant que tel, et qu'il n'est pas le simple représentant de son opérateur. L'avatar fait des choses, expérimente des choix et des situations extravagantes, pratique le transgenre, le sadomasochisme, la domination ou la soumission, tous exercices que l'on ne s'autoriserait pas pour soi-même, mais que l'on peut éprouver par procuration, en quelque sorte en les suivant comme un spectateur. Et l'expression de ces émotions est facilitée par les autres avatars, que leurs propriétaires prêtent au jeu, puisque, de leur point de vue aussi, ce n'est pas sur eux, mais sur leur personnage, que ces émotions sont projetées.

2/ Du personnage-autre au personnage de l'autre

L'altérité à soi du personnage qu'il s'est choisi conduit donc son opérateur à considérer celui-ci comme une entité en tant que telle. Il en va de même dans le traitement des personnages des autres participants. Les sentiments et émotions ne sont qu'en partie projetés sur le participant « réel » supposé agir derrière son avatar : c'est en grande partie l'avatar même de l'autre qui est l'objet de ces sentiments et émotions, c'est l'avatar qui est beau et désirable. En ce sens, comme pour les images pornographiques, les avatars des autres ne sont pas (ou pas que) des représentants de ces autres : ce sont des images-choses, qui ont leur propre consistance.

Des ingrédients renforcent l'impression de césure entre soi et son personnage, et entre le personnage de l'autre et l'autre lui-même, laissant de la sorte une latitude pour les personnages de jouer leur partition entre eux au-delà des intentions de leurs opérateurs. Dans une pièce de théâtre et dans les jeux vidéo, cette autonomie des caractéristiques et de la carrière du personnage est imposée par la narration : l'acteur ou le joueur jouent un rôle qui est prescrit par le scénario. Dans les mondes sociaux en ligne, ce sont les identités des autres avatars et leurs attentes à l'égard du nôtre, qui guident notre avatar en direction d'opportunités que nous le laissons saisir. Il y a une « psychologie » de l'avatar qui est au moins autant la résultante d'un dispositif d'échanges entre non humains que des choix de son opérateur.

Cette autonomie est accentuée par l'autonomie objective dont bénéficient les avatars du fait de certaines applications qui les font se mouvoir automatiquement. Les avatars sont des agents partiellement animés par des routines informatiques indépendantes de l'opérateur. Quand l'opérateur n'actionne pas l'avatar, celui-ci ne reste pas fixe. Comme dans certains jeux vidéo, il bouge, danse d'un pied sur l'autre, change légèrement de posture, pour produire l'impression qu'il est comme en attente d'une instruction de son opérateur. Or, l'attente suppose un sujet qui attend.

Par ailleurs, les émotions ressenties dans un contexte où elles peuvent s'exprimer plus librement, avec moins d'inhibition, et sont symétriquement acceptées par autrui, conduisent à rechercher l'artefact pour lui-même, et non pour le participant « réel » qui se cache derrière et que, de toute façon, l'on ne connaît pas. L'artificialité même du personnage le rend désirable. On n'est donc pas dans le cadre d'une masturbation assistée par ordinateur, comme dans le cas des images pornographiques. Dans la pornographie, en général, on recherche l'image pour sa proximité à ce qu'elle représente, voire son adhésion à la réalité (gros plans, POV, etc.). Dans *Second Life*, les avatars sont certes beaux, mais leur irréalité est constamment rappelée par leurs mensurations exagérées (ils sont souvent de très grande taille), parfois par certains attributs délibérément non humains, et par les limites techniques de l'animation (on sait que ce sont des images animées). On est donc plus proche de l'appétence pour des êtres artificiels comme les *love dolls*, ou la pornographie *hentaï*. Le trait artificiel (aspect non humain d'un personnage manga, odeur de caoutchouc de la *doll*, luisance invraisemblable des chairs sur une image érotique retouchée, etc.), au lieu d'être un facteur de rupture de la vraisemblance, devient l'indice de ce qui rend l'objet désirable : la non ressemblance à l'humain informe en effet que l'on va pouvoir faire avec cette entité des choses qui ne sont pas possibles ou pas permises dans la réalité.

3/ La pluralité des soi

Le récit du vécu amoureux des avatars interroge, on l'a vu, la partition trop simple entre engagement amoureux en ligne et engagement amoureux fictionnel. Il y a bien deux mondes distincts, l'un physique, l'autre virtuel, mais il ne s'en déduit pas que les sentiments sont réels dans l'un et simulés dans l'autre. Les sentiments vécus de part et d'autre de la frontière sont authentiques, et l'on doit considérer qu'ils sont comme vécus dans deux histoires paral-

lèles. Ce sont deux versions de soi qui vivent deux expériences concurrentes.

Dans la plupart des sociétés traditionnelles, les frontières entre le monde visible et un ou plusieurs mondes invisibles sont poreuses, et leur coexistence est assumée. On peut être saisi et possédé par des esprits, qui obligent notre corps à exprimer des personnalités autres. Dans nos sociétés, il y a un sujet « réel », celui qui est inscrit dans un corps physique (et il n'en a qu'un). Il peut s'échapper en pensées et en rêves dans des mondes imaginaires, mais ces mondes ont statut de fiction (l'existence même d'un domaine du « jeu », séparé des activités sérieuses et utiles, résulte de cette distinction). Si nous nous enfermons dans la fiction, nous entrons dans les catégories du délire, de l'hallucination, de la folie. Si un participant de *Second Life* s'identifie trop fortement à son avatar et passe l'essentiel de son temps devant son écran, on parlera d'addiction pour souligner l'irréalisme de sa posture, et du reste, s'il est impliqué trop longtemps, il s'étiole physiquement et meurt. Le principe de réalité l'a rattrapé.

Mais on peut s'essayer à une autre lecture, qui réintroduit la pluralité des mondes et des vies que nous y menons.

Les avatars éveillent les personnalités multiples, les « je » potentiels. C'est ce qui fait la différence entre ce qu'Amaranta Ceccini appelle « engagement en ligne » et « engagement fictionnel ». L'engagement en ligne n'implique que la personnalité actuelle des participants : ils expriment dans le monde virtuel la même personnalité, unique, que dans la vie IRL. *Second Life* est pour eux une simulation, les expériences qu'ils y font maintiennent la distance entre soi et l'avatar. Les sentiments vécus en ligne sont présentés comme « vrais », mais parce que ce sont les humains qui les éprouvent. Dans l'engagement fictionnel, le participant habite son ou ses avatars comme une âme qui passe d'un corps à un autre : un même sujet fait l'expérience de vécus différents, attachés à des personnalités différentes.

Jean-Claude Kaufmann (2008) s'attaque à l'injonction communément formulée qu'il faut « être soi-même », injonction qui repose sur l'idée que nous n'avons qu'un seul vrai soi au fond de nous, qu'il faudrait découvrir. L'identité existe, certes, qui résulte de notre histoire, mais nous sommes également capables, en fonction d'événements ou de rencontres avec les autres, de changer complètement. La vérité est en fait que nous aspirons à « être nous-mêmes », mais que nous fuyons aussi une identité unique qui nous

emprisonnerait. Nous refusons d'être captifs d'une seule image que nous renvoient les autres.

Cette approche rejoint la notion de « subpersonnalité » développée par certains courants en psychothérapie à partir des travaux de Carl Gustav Jung (1964). La personnalité se construit à l'issue de dialogues intérieurs entre différentes composantes comme notre part d'Ombre ou notre « enfant intérieur ». La maturité vient avec le choix porté sur une personnalité donnée, mais des moi potentiels en nous continuent à exiger de s'actualiser. Beaucoup de techniques thérapeutiques comme les marionnettes permettent de donner la parole à ces subpersonnalités pour régler les conflits qu'elles suscitent.

L'avatar permettrait ainsi d'expérimenter des vies multiples, des aspects différents du soi, dans une vie virtuelle qui n'est pas moins ressentie que la vie dite « réelle ». La vie réelle se définirait comme ce qu'éprouve celle de nos personnalités qui s'est imposée aux autres du fait que nous n'avons qu'un seul corps à lui proposer. Elle ne serait réelle qu'au sens où notre carrière nous a conduit à faire certains choix alors que d'autres étaient possibles.

De ce point de vue, les mondes sociaux en ligne nous permettraient d'actualiser, en leur fournissant les corps alternatifs pour ce faire, nos autres personnalités potentielles dans d'autres vies potentielles.

Cette vision des choses comporte, bien entendu, un effet en retour. Car, si la vie quotidienne *in real life* n'est qu'une parmi les vies qui nous sont possibles, et qu'elle n'est pas plus légitime qu'une autre, le processus d'actualisation des subpersonnalités contribue à une forme de déconstruction de la réalité.

Conclusion

L'observation des mondes sociaux en ligne nous permet d'approcher les effets d'une figure, l'Amour, jusque dans le vécu des amoureux, en déplaçant notre point de vue par étapes.

En première approche, nous pouvons considérer ce qui se passe dans *Second Life* sous l'angle des échanges entre humains médiatisés par un dispositif technique. C'est le point d'observation le plus répandu, d'approches comme celle de Pascal Lardellier à propos des sites de rencontre en ligne. C'est aussi le nôtre quand nous adoptons, dans la première partie du présent ouvrage, une approche médiologique de l'amour *par* les artefacts.

Mais la présence des avatars dans ce dispositif amène à s'intéresser à ce qui se passe entre les humains et ces non humains. Une seconde approche, qui est celle des premiers travaux sur *Second Life*, considère donc aussi les échanges entre les humains et leurs avatars, et entre les humains et les avatars des autres.

Ce que nous avons essayé de souligner, c'est la perspective qu'ouvre une troisième approche, centrée sur les avatars eux-mêmes, en tant que non humains pilotés par des humains, mais également pris dans les caractéristiques de leur personnage, dans les échanges et les attentes des autres avatars, de leur communauté et du lieu où tout se passe, ainsi que dans les scripts de la figure plus générale de l'Amour. Quelque chose se passe entre les avatars, grâce à, mais aussi aux dépens des humains qui les animent.

Références :

- Amato E.A. & Perény E. (dir.) (2013), *Les avatars jouables des mondes numériques. Théories, terrains et témoignages de pratiques interactives*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- Au W.J. (2008), *The Making of Second Life: Notes from the New World*, New York, HarperCollins.
- Barthes R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Boellstorff T. (2008), *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*, Princeton NJ & Oxford, Princeton University Press. Tr. fr. (2013), *Un anthropologue dans Second Life. Une expérience de l'humanité virtuelle*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan.
- Bowman S.L. (2013), Social Conflict in Role-Playing Communities: An Exploratory Qualitative Study, *International Journal of Role-Playing*, 4, p. 4-25. En ligne : <http://www.ijrp.subcultures.nl/wp-content/issue4/IJRPissue4bowman.pdf>
- Cecchini A. (2015), *Intimités amoureuses à l'ère du numérique. Le cas des relations nouées dans les mondes sociaux en ligne*, Neuchâtel, Alphil-Presses universitaires suisses.
- Cozzi D. (2012), Expériences croisées. Comment les récits de la maladie d'autrui changent l'expérience du chercheur, *Corps*, 10, p. 45-53. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-corps-2012-1-page-45.htm>
- Craft A.J. (2012), Love 2.0: A Quantitative Exploration of Sex and Relationships in the Virtual World *Second Life*, *Archives of Sexual Behavior*, 41, p. 939-947. En ligne : <https://doi.org/10.1007/s10508-012-9933-7>
- Dickson-Swift V., James E. L., Kippen S. & Liamputtong P. (2009), Researching Sensitive Topics : Qualitative Research as Emotion Work, *Qualitative Research*, IX, 1, p. 61-79.
- Jung C.G (1964), *Die Beziehungen Zwischen dem Ich und dem Unbewussten*. Tr. fr. (1973), *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard.

- Kaufmann J.C. (2008), *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous*, Paris, Armand Colin.
- Montola M. (2010), The Positive Negative Experience in Extreme Role-playing, *Proceedings of DiGRA Nordic 2010: Experiencing Games: Games, Play, and Players*. En ligne : <http://www.digra.org/digital-library/publications/the-positive-negative-experience-in-extreme-role-playing/>
- Nachez M. (2014), *Les machines « intelligentes » et l'Homme. Collaboration, conflit ou fusion ?*, Strasbourg, Néothèque.
- Pohjola, M. (2004), Autonomous Identities: Immersion as a Tool for Exploring, Empowering and Emancipating Identities, in M. Montola & J. Stenros (eds), *Beyond Role and Play*, Helsinki, Ropecon Ry, p. 81–96.
- Tisseron S. (2008), *Virtuel, mon amour. Penser, aimer, souffrir, à l'ère des nouvelles technologies*, Paris, Albin Michel.

L'amour artefact

L'obscur objet des passions en ligne

Dans le sillage du *Navire Night*

Quand vient la nuit²¹

Le soir approchant, les ordinateurs s'allument. Des internautes solitaires par milliers relèvent leurs messageries, se branchent sur les salons de discussion, Facebook, les sites de rencontre, en quête de l'âme sœur d'un soir qui acceptera de prendre un verre plus avant dans la nuit, et plus si affinités... ou alors une autre fois. Où habites-tu, que fais-tu ce soir, tu veux qu'on se donne rendez-vous quelque part ? Pas tout de suite, parle-moi d'abord de toi, qui es-tu, que fais-tu dans la vie, quelles sont les musiques que tu aimes, quels livres lis-tu ? Souvent, l'échange s'arrête là : l'interlocuteur pressé de passer aux actes décroche. C'est une des libertés majeures qu'apportent les réseaux : celle de pouvoir zapper l'autre. Parfois, pourtant, le dialogue se prolonge, s'éternise même. Le rendez-vous n'est pas pris d'emblée, on se retrouve demain ou après-demain sur le même site, et les nuits suivantes on poursuit plus avant la découverte de cet autre que l'épaisseur du média nous voile. Et c'est là, dans l'entrecroisement des messages échangés, dans cet espace tissé de mots, revanche hypermoderne de l'épistolaire, que des goûts partagés s'expriment, des inclinations se dessinent.

La plupart du temps, Internet fonctionne là comme un moyen de communication aussi neutre qu'une agence de rencontre ou le téléphone : on prend rendez-vous, et c'est ensuite que se joue la rencontre. L'outil de communication en a peut-être facilité l'opportuni-

²¹ Ce chapitre est une version revue et augmentée d'un article paru dans un numéro de la *Revue des sciences sociales* consacré au thème de "la Nuit" : P. Schmoll (2004), Dans le sillage du *Navire Night*. L'obscur objet des passions en ligne, *Revue des Sciences Sociales*, Strasbourg, 32, p. 66-79.

té mais il ne détermine pas qu'elle réussisse ou non. Pour le savoir, on convient qu'il faut s'être vu d'abord, avoir parlé en tête-à-tête.

Parfois, cependant, l'amour pointe son nez sous l'une de ses formes les plus inattendues : des femmes et des hommes tombent amoureux sur Internet de partenaires qu'ils n'ont jamais rencontrés physiquement, sur l'identité de qui ils n'ont aucune certitude, dont ils ont une image visuelle qui tient au mieux à une photo reçue sur la messagerie, parfois bien après qu'ils se soient mutuellement déclarés. Ces passions en ligne nous intriguent. Elles sont manifestement un effet de l'outil de communication, une sorte de cyberdépendance à deux. Mais précisément, parce qu'elles engagent la relation à l'autre, elles sont aussi une forme limite de la relation elle-même : comment le désir, la passion amoureuse, sont-ils possibles dans cette situation d'absence des corps l'un à l'autre ?

Les passions en ligne percutent les figures conventionnelles de l'amour et du désir qui se sont imposées à nous depuis le romantisme : le coup de foudre dans l'échange de regards avant même que des paroles aient été prononcées, le désir qui situe en son noyau la rencontre initiale entre deux corps inexorablement attirés l'un par l'autre. Une inversion complète du paradigme fait ici émerger le désir dans l'échange pur des mots, en l'absence des indices de la présence physique de l'autre. Et ces mots ne sont même pas parlés et entendus, mais écrits et lus : pas de voix qui marquerait l'incarnation de l'autre dans un corps à l'autre bout du fil ou du câble, pas d'intonation, d'hésitations, de silences, de rires, de soupirs pour moduler une parole. Dans ces circonstances, tomber amoureux, se faire prendre au jeu du désir, dans un filet qui n'est tissé que de textes, inquiète les intéressés eux-mêmes : c'est un peu comme si l'on tombait amoureux du personnage d'un roman par la seule magie de la narration. Des internautes témoignent et expriment leur trouble : l'étrangeté de leur aventure ne leur échappe pas, même si, par la suite, la décision des interlocuteurs de se rencontrer dans la réalité rétablit en quelque sorte le caractère factuel de leur relation. À un moment donné, ils l'admettent, ils ont aimé une idée, une phrase, un autre qui n'avait que la consistance des mots échangés. Ils ont eu parfois l'impression d'être confrontés à leur propre folie. Certes, la passion jette par définition le trouble sur l'intelligence que chacun a de soi, mais l'amour est une passion connue, qui a sa littérature et sa filmographie : ici, le trouble est redoublé par sa qualité de passion inédite par surcroît, où l'intéressé craint de verser dans l'anormalité ou la perversion.

Ce n'est pas seulement parce que les loisirs commencent après le travail, et donc plutôt en fin de journée, qu'il nous faut imaginer ces relations se nouer préférentiellement quand approche le soir. La nuit est complice du désir. Mais il n'y a pas qu'un rapport de coïncidence entre le nocturne et l'érotique : nombre de rencontres se font aussi le jour. Ce dont il est ici question, c'est de l'emballlement de la mécanique du désir médiatisée par un outil de communication. Et si nous pouvons évoquer ici le thème de la nuit, c'est du fait de l'intrusion de ce troisième terme, le médium utilisé. Le désir, la nuit et les médias qui occultent le regard (Internet, mais aussi le téléphone) entretiennent un rapport de collusion : sur Internet et au téléphone, on ne voit pas l'autre ; et la nuit, on ne voit pas l'autre non plus, mais de surcroît, on ne voit pas que l'on ne voit pas (nos autres sens, en effet, nous disent qu'il est bien là). La volupté se goûte alors comme il se doit : les yeux fermés.

Récits

Une jeune femme que nous appellerons XX nous adresse par mail le récit de son aventure brève et tumultueuse avec un homme que nous appellerons XY. Nous participons tous les trois à un même forum de discussion, et nous ne nous connaissons les uns les autres que par ce truchement et sous les pseudonymes que nous affichons sur le site. XX et XY avaient disparu un temps du forum, et comme un jour le pseudonyme de la jeune femme réapparaît, nous lui demandons de ses nouvelles. Elle nous répond par mail qu'elle sort d'une histoire avec XY et nous propose de nous raconter ce qui s'est passé. Elle a besoin d'en parler à quelqu'un, de rassembler les pièces de cette histoire pour s'en vider : *“Merci de m'écouter, écrit-elle après que nous ayons accepté. Tu sais, si je veux te raconter tout ça, c'est pour m'enlever un poids. Il faut que j'en parle à quelqu'un entièrement”*. Elle a commencé à correspondre par mail avec XY, les échanges se sont multipliés, ont gagné en intimité et en intensité, jusqu'au moment où XX a du admettre, à sa grande surprise, qu'elle était en train de tomber amoureuse :

“Nos messages s'amplifiaient de jour en jour. Et je les attendais avec impatience. Jusqu'au jour où je me suis vue dire en me regardant dans une glace : je t'aime, XY!”²² J'étais éberluée, et je me suis dit : tu es folle, XX! Comment peux-tu aimer un mec que tu

²² Nous laissons en suspens d'interprétation le fait qu'elle s'adresse ainsi à l'autre en se regardant elle-même dans le miroir.

ne connais pas, que tu n'as jamais vu de ta vie ? Comment peux-tu penser un truc pareil alors que tu as un fiancé qui t'aime ? Je passais mes journées devant l'ordi, je ne voyais plus personne et de jour en jour tout allait de plus en plus mal chez moi... Je m'engueulais avec mon compagnon que je ne voyais presque plus alors que l'on vivait sous le même toit ! La seule chose qui me tenait à cœur c'était les messages que j'allais recevoir..."

Elle finit par se déclarer, et XY lui répond que ses sentiments sont identiques de son côté. Il est marié. Ils ont donc des compagnons tous les deux, et pourtant leur fascination réciproque les conduit à envisager de tout quitter pour vivre ensemble. Ils se téléphonent, ils se rencontrent enfin et passent un week-end idyllique ensemble. Tout dérape cependant au retour dans les foyers. XX avoue à son mari qu'elle ne l'aime plus et veut le quitter. Les familles interviennent, le mari refuse la rupture. XX reçoit un jour des messages insultants d'autres membres du forum, qui contiennent des détails qui ne peuvent, pense-t-elle, qu'avoir été révélés par XY. Elle se sent trahie, lui écrit un courrier incendiaire, qu'elle regrette aussitôt. Mais à partir de là, la relation n'est plus la même :

"On n'arrivait plus à se parler comme avant. J'étais désespérée. Un cauchemar : d'un côté un homme qui m'en voulait, de l'autre un homme qui me détestait. Qu'est ce qu'il fallait que je fasse ? Je n'en pouvais plus. Et je passais des journées entières à sangloter dans un coin pour ne pas me faire surprendre ! Sinon j'en prenais plein la tête... Alors je me suis mise à boire pour supporter et mes messages sont devenus insistants, désagréables et contradictoires. Un jour, complètement saoule, je lui ai dit que c'était fini alors que je n'en pensais pas un seul mot."

Elle tente de revenir sur sa décision, de forcer la relation. XY de son côté ne supporte pas cette insistance, et cesse de répondre. À l'époque où elle nous écrit, elle pleure encore. Elle nous rapporte son récit en une seule fois. Dans les jours qui suivront, elle nous écrira que le fait d'avoir pu raconter cette histoire lui a permis de tourner la page (n'ayant pas conservé tous les mails de cette époque, nous ne sommes pas sûr que l'expression "tourner la page" est celle qu'elle a utilisée, même si elle nous semble appropriée à une histoire qui prend la forme d'une narration écrite). Nous apprendrons en tous cas, un ou deux ans plus tard, qu'elle a quitté son mari et vit apparemment heureuse avec un nouveau compagnon.

Les quelques entretiens que nous avons recueillis depuis, sur ce thème, auprès d'internautes qui veulent bien se raconter posent

un problème de méthode. Sur un phénomène émergeant, les recueils d'énoncés (témoignages, entretiens, mais aussi textes littéraires, filmographie) fournissent à l'heure actuelle un matériau déficient car les intéressés n'ont pas encore construit le discours amoureux qui leur permettrait de donner consistance langagière à leur vécu intime : quand nous les interrogeons, ils parlent de ce qui leur arrive, de quelque chose qui se *pass*e, au sens étymologique où ils sont les patients, et non les actants de leurs émotions, sur lesquelles ils ont peu de mots à mettre, peu d'explications, peu d'états d'âmes. "C'est comme ça", pourrait-on dire, et c'est également le sens originel du mot "passion" : ils vivent passivement, et non activement, ce qui leur arrive. Nous connaissons nombre d'histoires d'amour dans notre entourage auxquelles semble s'imposer la scénographie des romans dont nos connaissances, qui vivent les mêmes histoires, ont été les lecteurs, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires ou de romans Harlequin. Il semble bien, par contre, que le roman des passions en ligne reste à écrire, auxquels les intéressés pourraient alors faire référence.

Pour essayer d'aller plus avant dans l'analyse de ces passions, nous nous proposons d'adosser les courriers et entretiens dont nous disposons à un texte plus ancien, de Marguerite Duras, qui nous servira de paradigme, car il nous propose un récit, au demeurant peu connu du public, car probablement anticipateur pour l'époque. *Le Navire Night*, écrit en 1978, et à partir duquel a été réalisé un film sorti la même année, relate une histoire réelle qui fut racontée à Marguerite Duras par l'homme qui l'a vécue (entre 1973 et 1975)²³. Il s'agit de l'histoire d'une passion en ligne par le truchement d'un outil de communication autre, le téléphone, qui a cependant pour point commun avec Internet que les interlocuteurs ne se voient pas et, en l'occurrence, ignorent au départ l'identité de l'autre. Certes, le téléphone, malgré ce court-circuitage du visuel, laisse passer quelque chose du charnel de l'autre, en l'occurrence sa voix, qui donne à la phrase ses intonations, permet de nuancer l'intention du propos, mais aussi ses rires, ses pleurs et même ses

²³ M. Duras (1979), *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France. Nous tenons tout particulièrement à remercier ici Jean Clam, qui nous a mis cette nouvelle entre les mains en nous assurant qu'elle intéresserait notre recherche, ce en quoi il avait tout à fait raison. Il n'a pas souhaité cosigner un travail sur cette question des passions en ligne, mais il nous faut insister sur ce que nos réflexions lui doivent, car elles résultent largement de nos échanges dans le cadre du séminaire "Intimité et sexualité" qu'il a animé au début des années 2000 à Strasbourg.

silences. Alors que toute corporéité est radicalement évacuée du message écrit, forme prédominante de la communication sur Internet. Mais les différences autant que les points communs, entre l'outil téléphone et l'outil Internet, autorisent précisément une approche médiologique comparée qui permet de dégager les spécificités de chaque dispositif²⁴. On peut faire l'hypothèse que ce qu'il y a de communément original dans les deux histoires est lié à ce qu'il y a de commun entre les deux médias : l'absence du regard, des signes visibles du corps de l'autre. Par contre, ce qu'il y a de différent entre les deux histoires est aussi lié à ce qui distingue les deux médias : il y a au téléphone encore la présence charnelle de la voix, alors que l'absence du corps est plus radicale sur Internet.

L'intérêt majeur de la nouvelle de Marguerite Duras est qu'elle relate une histoire réelle, dont la portée paradigmatique réside dans l'extrême renoncement de cette rencontre des corps : l'histoire est restée durant trois ans et jusqu'au bout inscrite dans les limites du virtuel, malgré les tentatives (avortées) des protagonistes de se rencontrer et les recours à des tiers messagers pour communiquer dans la réalité. Le choix du renoncement à rencontrer l'autre est probablement ce qui donne à l'histoire même, autant que l'écriture de Marguerite Duras qui sait épouser le halètement du désir, son envergure tragique concourant à l'édification d'un modèle, au sens où la relation amoureuse entre Tristan et Yseult, entre Chimène et Rodrigue, ou entre Armand Duval et la Dame aux Camélias sont des modèles qui ont imposé leurs scripts aux amants d'une époque et d'une classe sociale. Dans les récits que nous avons recueillis, les internautes cherchent plus spontanément à se rencontrer dans la réalité, et font l'amour, ce que l'on considérera, selon les angles de vue, comme le débouché naturel de la relation qui rend sa poursuite possible autant que raisonnable, ou comme son basculement dans le trivial qui, comme nous l'avons observé aussi, précède de peu la dégradation de la relation et la fin de l'aventure. Il semble bien que ce soit le refus de l'échappée dans le réel, le maintien dans l'espace du virtuel circonscrit par le média, qui confère à la relation amoureuse cette puissance de l'idéal.

L'histoire se passe la nuit à Paris au début des années 1970. Des centaines d'hommes et de femmes utilisent à l'époque l'anonymat de lignes téléphoniques non attribuées qui datent de l'occupation allemande, pour se parler. Marguerite Duras n'est pas très

²⁴ Voir *infra* le chapitre sur le SMS.

explicite sur l'environnement technique et le fonctionnement de ce réseau. Le récit lui est rapporté par un jeune homme qui travaille dans les télécommunications, emploi qui lui permet, les nuits de permanence où il s'ennuie, de composer des numéros au hasard. Ce sont des appels qu'il lance au-dessus du gouffre de la solitude, thème récurrent chez Marguerite Duras. Le jeune homme tombe sur une femme qui lui répond. Il lui donne son numéro de téléphone, elle garde le sien secret : c'est elle qui appellera, tout au long d'une histoire qui commence, "*histoire d'amour, histoire sans images, histoire d'images noires*". Ils se parlent pendant des heures. C'est la nuit qu'elle appelle, durant trois ans, sans que jamais il ne la voie (elle dira à un moment l'avoir vu, lui, l'avoir suivi), sans qu'ils se rencontrent, sans qu'ils fassent l'amour. Il y a pourtant rencontre amoureuse, et sexuelle, mais par le seul intermédiaire du téléphone, par lequel passent les mots, les cris, les gémissements, les silences aussi, les longues périodes de silence par lesquelles ils baignent dans la jouissance de la simple présence muette de l'un à l'autre. Trois années laissent à la relation le temps de s'amplifier, de se décliner dans ses multiples tentatives, toujours reportées ou ratées, de réaliser la rencontre dans la réalité. D'autres personnages apparaissent, les "mères" de la jeune fille, d'abord : la vraie, la mère naturelle, et l'autre, l'épouse du père. Puis le père, homme puissant, qui versera de l'argent pour que la relation jamais ne franchisse les limites du virtuel. Le mari promis, enfin, médecin qui soigne la jeune femme et qui demandera au jeune homme de mettre fin à cette relation en se sacrifiant sur l'autel de l'ordre retrouvé. Le temps laisse ainsi se dérouler une dramaturgie qui concourt à l'ampleur tragique du récit²⁵.

²⁵ La nouvelle de Marguerite Duras nous évoque *L'homme qui aimait les femmes*, film de François Truffaut (1977) dans lequel ce dernier réussit à parler de l'amour et du rapport amoureux sans avoir à mettre en scène la rencontre des corps elle-même. Bertrand Morane (Charles Denner) est obsédé par les femmes : c'est son histoire qu'il nous raconte, celle de ses rencontres féminines, dont il a fait un livre. Le spectateur assiste donc à ces rencontres, commentées en voix off par l'écrivain. Les dialogues et les commentaires représentent l'essentiel d'un film très peu visuel. L'histoire n'a pas de chronologie précise, elle se soumet à l'ordre des souvenirs que ravivent tel mot ou telle image. Une suite de séquences met en scène à chaque fois la rencontre avec une femme. La seule femme qui est présente tout au long du film est Aurore, l'opératrice du service du réveil, que Morane veut à tout prix rencontrer parce qu'il a entendu sa voix. Elle se refuse, puis l'épée, lui révèle qu'elle sait tout de lui. Le film finit par la donner à voir au spectateur... de dos.

Le souffle du mythe est présent dans le récit de Marguerite Duras comme il l'est rarement dans ceux de nos internautes. Mais à l'aune d'un tel modèle, nous pouvons relire et réinterpréter ce que ces derniers nous disent, parce que nous pouvons apprécier avec plus de finesse ce dans quoi ils ont plongé, et éventuellement ce qu'ils ont manqué, pour en être sortis à une étape plus précoce.

Érotologie : la question du désir

Personnages

Les correspondants d'un échange de messages électroniques ou les participants d'un salon ou d'un forum écrivent à plusieurs mains le scénario de leurs propres échanges. Là où Marguerite Duras raconte le récit que l'un des deux protagonistes de l'histoire lui a rapporté et dont, dans le passage à l'écrit, il devient un des personnages, les internautes sont à la fois les auteurs et les personnages d'une histoire qui se déroule à mesure qu'elle s'écrit. Les amants de l'époque moderne vivent des histoires d'amour dont ils ont appris et intériorisé les idéaux et les codes dans les livres qu'ils ont lus, les films qu'ils ont vus, les récits vécus que leur rapportent leurs proches, et qu'ils reproduisent en y ajoutant leurs propres expériences. À l'âge post-moderne, les histoires d'amour reprennent et rejouent ces scripts mais, par un remarquable effet de mise en abyme, le vécu ne fait pas qu'être subordonné au récit d'un texte, il se confond avec lui.

Si la communication amoureuse est toute entière écrite, textuelle, alors c'est le scénario lui-même qui tisse les linéaments du désir, qui *dit* ce qui est désirable plutôt qu'il ne le montre, et qui définit les places des acteurs-personnages dans leur rapport à l'objet désiré. Le désir est tout entier virtualisé, soumis aux lois du langage, par le truchement d'énoncés dont les plus facilement lisibles sont ceux qui, comme dans un roman, une pièce de théâtre ou un film, distribuent les personnages dans des rôles complémentaires les uns des autres : un personnage est toujours manquant de ce qu'un autre est supposé détenir et pouvoir lui donner.

Tant que les interlocuteurs d'un échange par Internet ne se sont pas rencontrés, ils n'ont aucune certitude sur l'identité l'un de l'autre. Tel qui se décrit comme une femme blonde de vingt ans, forte poitrine, peut fort bien être en réalité un homme de cinquante ans un peu pervers. L'important, pour que naisse et dure l'échange, c'est que les énoncés ont commencé à produire des positions com-

plémentaires, par exemple, et le plus classiquement, les catégories “homme” et “femme”, qui se révèlent dans ce jeu pour ce qu’elles sont en grande partie aussi dans la réalité : des rôles.

La fragilité, la friabilité stéréotypiquement attribuée au féminin, est ainsi un thème récurrent de ces histoires, comme il l’est de nombre de récits qui s’inscrivent dans le modèle romantique, depuis le Moyen-Âge. L’un des deux protagonistes se signale à l’autre par sa faiblesse, son insuffisance à être par lui-même, et donne de la sorte le coup d’envoi de la dramaturgie. XX n’est pas heureuse en ménage. Non qu’elle ait quelque chose de précis à reprocher à son mari : essentiellement, elle s’ennuie. Mais l’ennui suffit à signaler l’insuffisance de son homme à la combler, la persistance d’une béance de son être qui appelle l’initiative d’autres hommes. Elle est dépendante financièrement de son époux et de sa famille, doit demander, emprunter de l’argent si elle veut payer le voyage qui lui permettra de rencontrer son amoureux. Princesse post-moderne, elle est prisonnière de cette tour virtuelle dont on ne peut s’échapper : l’absence de crédit. Elle est celle qui vivra mal par la suite la débâcle de la relation amoureuse, pleurera, se mettra à boire. Dans son rôle d’homme, XY n’est peut-être pas dans la réalité un être plus solide et plus stable : marié, il envisagera aussi de rompre ses engagements conjugaux par passion. Mais c’est par différence qu’il occupe la position complémentaire masculine : celle, notamment, de la raison contre la passion, puisque c’est lui qui mettra fin à la relation quand il constatera qu’elle est devenue hors contrôle.

Le personnage de la jeune fille dans le *Navire Night* s’ennuie aussi, mais cet ennui est partagé par le jeune homme qui tient ses permanences de nuit dans un service téléphonique. Leur attente réciproque de quelque chose qui pourrait advenir symétrise leurs positions de patients, prêts à s’abandonner au vertige du désir mutuel, et prépare au contraire la perpétuation de la relation. Cette symétrie des manques ne doit toutefois pas cacher que la jeune fille garde l’initiative de la relation : elle dispose du numéro de téléphone du jeune homme mais ne communiquera jamais le sien, signalant sa crainte de l’effraction, et donc l’essence frangible de son personnage. Dès le début, le récit nous dit que c’est elle qui appelle, la nuit, avec ces mots : “*C’est moi F. j’ai peur*”. On apprend d’abord qu’elle est malade, leucémique, condamnée à mort. Puis qu’elle est la fille bâtarde d’un puissant de ce monde, contrainte par son appartenance sociale à se marier à un homme qu’elle ne désire pas.

Les femmes (ou plus rigoureusement les acteurs qui prennent ce rôle) ont ici le premier mot : ce sont elles qui amorcent la mécanique désirante dans la mesure où elles énoncent à travers la figure de l'ouverture, du trou, de l'orifice, du manque, leur personnage comme pouvant attirer dans sa direction les conduites de vertige, de chute, l'idée que la fissure pourrait s'étendre à l'ensemble de l'édifice de la raison et provoquer sa désagrégation. Leurs interlocuteurs semblent souvent n'être précipités que par conséquence seconde dans leurs positions d'hommes, qui d'ailleurs sont plus floues, présentent davantage de variabilité : certains occupent dans ce jeu une position traditionnellement complémentaire, de tentative de comblement du manque, par attitudes de protection, de force, de savoir, d'autres au contraire énoncent leurs manques en miroir, répondant au manque par un manque qui creuse le gouffre du désir mutuel.

Insistons sur le fait que la dramaturgie distribue les rôles et impose sa logique aux personnages. Le jeu de rôles ne préjuge pas des opinions que l'on pourrait avoir sur ce que serait "vraiment" la masculinité et la féminité, ni ne préjuge de l'opinion qu'en ont les acteurs qui tiennent ces rôles, puisque ceux-ci, anonymes et masqués, peuvent n'être pas dans la réalité ce qu'ils prétendent, et que pour construire ce positionnement réciproque, il n'est justement pas besoin de montrer quoi que ce soit : il s'agit essentiellement de se le raconter l'un à l'autre, de se l'écrire. Un homme peut jouer un rôle féminin avec les mêmes effets sur ses interlocuteurs. Toutefois, il en est des rôles comme de la vie réelle : on peut en jouer, mais on s'y laisse aussi prendre. Un homme qui jouerait durablement un rôle féminin, comme dans le cas de Julie rapporté par Philippe Quéau (1993), serait forcément travaillé par le regard des autres le confirmant dans cette identité. Jouer et se laisser prendre au jeu sont deux aspects indissociables d'un même exercice, sinon on ne tomberait pas amoureux.

On peut considérer qu'Internet en tant que dispositif prédispose médiologiquement à l'écriture de tels scripts. En effet, la fragilité de l'interlocuteur(trice) est constitutionnelle dans l'usage d'un outil comme Internet, ou comme le téléphone dès lors que le numéro de l'appelant est inconnu, car *le lien lui-même est fragile* : il peut se rompre à tout moment, chacun peut raccrocher le téléphone, se déconnecter, disparaître, protégé par l'anonymat de la relation. Par ailleurs, la fragilité du lien suggère que celui qui a choisi un tel moyen de communication est logiquement lui-même un être fragile : quelqu'un de timide, qui se cache, qui a peur

d'entrer en relation. Certains internautes maintiennent d'ailleurs durablement leur anonymat, et le justifient parfois par l'annonce d'un handicap, d'une tare visible, d'un défaut majeur qui sert de prétexte au refus de la rencontre dans la réalité.

Scénarios

La question de savoir comment XX s'est laissé embarquer dans une telle histoire nous échapperait à elle comme à nous, si l'on ne se posait la question princeps : pourquoi nous la raconte-t-elle à nous ? La question introduit dans ce jeu le lecteur de son récit comme lieu de l'adresse de celui-ci. Il éclaire une modalité essentielle du désir, qui est d'impliquer, non pas deux personnes, mais au moins trois, sinon davantage (Girard 1961). On se rend compte, alors, que le lecteur que nous sommes, sollicité en fin de parcours pour boucler l'histoire (*"Si je veux te raconter tout ça c'est pour m'enlever un poids. Il faut que j'en parle à quelqu'un entièrement"*) fait partie de l'histoire, ou plus précisément, figurant en aval de celle-ci comme adresse de sa clôture, elle se découvre être également à son amont.

XX écrit : *"Tout a commencé avec cette discussion que l'on a eu tous les trois sur le forum"*. Elle ne revient pas sur cette discussion, qui relevait des controverses entrant couramment dans l'objet thématique du forum. Il nous faut cependant en dire un peu plus. Nous débattons à trois d'un point de doctrine. Les deux hommes se prennent au jeu de rivaliser de connaissance et d'intelligence entre eux pour convaincre la jeune femme de leurs théories respectives. Le jeu prend un tour explicite, quoiqu'humoristique, d'assauts de séduction, comportant des rodomontades sur nos qualités respectives et des plaisanteries sur les défauts supposés du rival. Par la suite, XX nous adresse à chacun séparément un mail qui est une fin de non recevoir aimable, et tout aussi humoristique, à nos avances. Celles-ci n'ayant constitué qu'un jeu, l'épisode n'a pas de suite de notre côté. XX et XY, par contre, vont poursuivre l'échange par mail. Au départ, toujours sur le ton de la plaisanterie, XY se pique de convertir XX à ses idées, laquelle n'en a cure mais le laisse faire, amusée. Il s'aperçoit au bout d'un moment qu'elle ne lit même pas ses raisonnements, mais l'échange se poursuit, dès lors sur des thèmes plus variés et plus personnels.

Le récit, qui se présente en apparence comme le déroulement d'une passion à deux, met en réalité en place une structure d'amorce qui est triangulaire. On saisit alors que ce qui constitue l'objet

du désir, ce n'est pas son aspect physique, visible, le fait de le voir, de le rencontrer, mais un échange de paroles à trois qui scénarise des places, dont le mode de communication distant, purement scripturaire, révèle qu'il s'agit de places formelles dans un système logique : deux hommes, une femme, les hommes se définissant comme ayant ce dont ils peuvent combler la femme (ici le Savoir), et rivalisant dans les textes qu'ils lui adressent pour démontrer chacun de son côté que c'est lui qui est détenteur de ce qui lui manque à elle. L'échange compétitif fait entrer XY dans une configuration qui fait de XX un objet désirable *parce que* objet de compétition avec un autre homme (nous même en réchapperons, bien que ce type de configuration eût pu nous capter également, peut-être parce qu'une libido moins élaborée à l'époque nous attache encore trop aux formes charnelles des femmes, mais surtout parce que, de tout ce qui se passe entre les deux autres par la suite, nous ignorerons tout). Et XX se découvre de son côté objet possiblement désirable au fur et à mesure que cette compétition inattendue se déroule pour elle : expérience plaisante qu'elle ne refusera pas de prolonger. La structure triangulaire, qui est celle de la joute, est maintenue dans son équilibre ouvert par la présence d'un tiers modérateur des relations des deux autres. L'évacuation d'un des deux hommes va refermer la structure dans la forme duelle, et donc passionnelle, de la confrontation.

C'est l'un des apports essentiels d'auteurs comme René Girard et Jacques Lacan d'avoir dépassé le modèle thermodynamique de la satisfaction du désir, importé de la biologie, et dans lequel Freud lui-même était resté enfermé. Ce que les rencontres sur Internet révèlent de manière particulièrement saisissante, en virtualisant totalement les enjeux de l'échange, c'est que l'objet du désir n'a pas de consistance en soi : il n'est pas quelque chose ou quelqu'un que l'on pourrait identifier, délimiter avec certitude, et dont la (con)quête, puis la consommation, assurerait le retour au calme de l'organisme. L'objet tire sa désirabilité, non du fait qu'il serait par lui-même désirable pour le sujet, mais du fait qu'il est désirable pour d'autres, et que plus le sujet voit que les autres le désirent, plus il le désire aussi. C'est, formulé dans un autre registre, ce que l'économie des signes conteste aussi dans le modèle du besoin sur lequel s'appuie l'économie classique, qu'elle soit d'ailleurs libérale ou marxiste : il n'y a pas compétition pour les objets parce qu'ils ont une valeur qui serait liée, par exemple, à leur rareté ; c'est parce que les objets sont objets de compétition (et alors même que leur

consistance peut être tout à fait symbolique) qu'ils acquièrent de la valeur. Le désir naît donc dans l'entrecroisement des regards sur les objets, qui les rend désirables : en conséquence, le dispositif du désir, qui entrecroise les regards que les uns portent sur les regards que les autres portent sur d'autres qu'eux, est toujours celui d'un scénario à plusieurs. De ce fait aussi, l'impossibilité d'atteindre l'objet, parce que l'objet n'est pas une entité définie autrement qu'en creux, pérennise le désir. Mieux : un objet qui ne peut être atteint, comme c'est le cas dans des relations à distance avec des interlocuteurs inconnus et inconnaissables, est susceptible de revêtir, du fait même de son inaccessibilité, la qualité d'être désirable.

Dans une autre approche, la structuration du désir est celle d'une double contingence au sens de Talcott Parsons (1951) : une structure dans laquelle les fonctions sont fonctions l'une de l'autre, conduisant à une complexité incalculable, comme dans les constructions logiques du type "je sais qu'il sait que je sais qu'il sait etc.". Ici, la construction du type "je veux ce qu'il veut et il veut ce que je veux" provoque, soit la sidération, soit une spirale d'emballement qui est celle de la passion : *"Très vite, écrit Marguerite Duras, il ne peut rien pour détourner l'histoire. C'est elle F. qui mène l'histoire. Lui tient tête. Qui évite les imprudences. Qui petit à petit les fait tous les deux s'accoutumer. Elle, elle ne sait rien. Invente. La première à devenir folle"*.

On peut dire, sur ce point, quelques mots de la *jalousie*, qui est inhérente à la passion en tant que celle-ci est un dispositif du désir à plusieurs. Entre XX et XY, assez singulièrement, on la voit poindre chez les autres, les participants au forum qui s'en mêlent dans des circonstances qui ne sont pas clairement élucidées, comme si cette relation concernait l'ensemble de leur communauté et y introduisait quelque désordre.

Désirer l'objet pour ce qu'il est désirable par d'autres implique par force logique d'assumer la traversée de la jalousie. Être jaloux n'est pas une pathologie du désir qui pourrait se soigner en laissant le désir nettoyé de cette volonté de possession exclusive : la jalousie est le désir même. Dans le *Navire Night*, *"un jour la jalousie éclate. Imprévisible. Terrible. Elle veut être la préférée à toutes. La seule. Elle déguise sa voix, téléphone de la part d'autres femmes"*. Lui ne comprend pas comment cela peut arriver, mais il cède à son tour aux affres de la jalousie :

"Une nuit, il le lui demande : a-t-elle eu des amants avant lui ? Un homme l'a-t-il approchée ? (...)"

Elle dit oui. Elle a eu un amant. Un prêtre rencontré dans un train. Elle l'a rendu fou d'amour.

Et puis elle l'a quitté.

Elle livre tous les détails. Elle crie les détails.

Leur jouissance atteint le meurtre. Elle crie en racontant le supplice du prêtre fou d'amour qu'elle avait quitté.

Il crie qu'il veut savoir encore".

Médiologie : la question des dispositifs

Ce jeu du désir et de l'amour ne suffit cependant pas à rendre compte de la spécificité de ce qui se trame dans les passions en ligne : ces dispositions sont communes à toute histoire d'amour, on en retrouverait les personnages et les scénarios dans des récits où les médias, Internet ou le téléphone, ne s'interposent pas de manière aussi incontournable entre les interlocuteurs. Pour aller plus loin, il est nécessaire de décrire, non pas seulement les dispositions des acteurs, mais les dispositifs qui s'imposent à leurs interaction. La question est alors médiologique : en quoi les dispositifs, ici les outils de communication utilisés, agissent-ils sur les dispositions, concourant à transformer les formes du désir, de l'amour, de l'intimité partagée ? À cette question, on peut répondre en commençant par décrire les caractéristiques de ces dispositifs, car les voies par lesquelles ils permettent ou au contraire empêchent la communication de s'établir dessinent les formes prises par la relation.

Anonymat

Une caractéristique majeure de la communication sur les réseaux est l'anonymat permis par la pratique des pseudonymes, les adresses non localisables, et l'impossibilité de visualiser l'interlocuteur. C'est cette même particularité qui caractérise la relation qui se met en place au téléphone entre les protagonistes du *Navire Night*. L'anonymat de la rencontre permet une parole sans risque : on peut dire à l'autre ce que l'on veut, il ne fait pas partie de notre entourage, ne peut porter un jugement sur nos propos qui ait une influence possible sur notre vie, et on peut couper la communication à tout moment, à tout jamais, sans que l'autre puisse remonter jusqu'à nous. Les internautes usent et abusent de cette possibilité de passer d'un salon de discussion à un autre, d'un contact à un autre, refusant de s'attarder dans une relation qui ne les intéresse pas, sans avoir besoin de s'expliquer ou de s'excuser. Les relations s'en trouvent à certains égards, paradoxalement, plus *vraies* : pas

de précautions oratoires, pas de prolongement de l'échange en propos complaisants dans la crainte de déplaire ou de blesser. A contrario, si l'on choisit de rester, de parler, c'est le signe d'un intérêt réel. La pratique du masque laisse donc prise à un vécu ambigu d'authenticité. De nombreux internautes estiment qu'ils sont plus vrais, plus sincères, sur Internet que dans le quotidien. Ils contestent que les *chats* ne soient qu'un jeu de rôle masqué, et affichent d'ailleurs assez vite leur vrai prénom comme pseudo, se décrivent tels qu'ils se voient, sans chercher à se déguiser, puisque leur idée est, à un moment donné, de rencontrer l'autre dans la réalité, et que déguiser son physique ou sa personnalité aurait à ce moment de la prise de contact un contre-effet de déception.

De fait, tout le monde ne déguise pas systématiquement et intentionnellement son identité sur le Réseau. Par contre, nombreux sont ceux qui, tout en s'exprimant sans élaborer un personnage, ne peuvent éviter d'être différents de ce qu'ils sont dans une communication directe, d'une part parce que l'impossibilité pour l'interlocuteur de vérifier favorise la tendance à se présenter sous son meilleur jour, d'autre part parce que le mode de communication les force à effectuer une sélection : écrire implique d'utiliser une communication à prédominance verbale, le temps mis à rédiger oblige à faire des choix, et l'écriture permet une expression de soi plus construite que la communication spontanée. Cette présentation construite n'en est pas moins vécue comme possiblement authentique. C'est que l'identité présentée sur le réseau a en quelque sorte, par rapport au moi du sujet, la qualité, à la fois représentative et cependant partielle, d'un échantillon de soi-même. L'illusion d'authenticité est alors créée par le fait que la partie étant prise pour le tout, cette version sélective et contrôlée du moi est prise pour le moi réel et exprime la vérité du sujet (Turkle 1995).

Robert M. Young (1996) estime que les interlocuteurs peuvent dire des choses qu'ils auraient certainement hésité à dire au téléphone ou à écrire dans une lettre, essentiellement parce qu'ils le ressentent comme si ça se passait dans leur tête. Le dialogue avec l'autre est proche d'un dialogue intérieur avec un autre figuré, virtuel. La possibilité de préparer notre message, de le corriger, de le peaufiner, le rapproche des modes de dialogue intérieur que nous pratiquons dans nos rêveries diurnes, quand nous nous imaginons avoir la conversation idéale avec les partenaires objets de nos désirs et de nos haines : celle dans laquelle nous arrivons à dire les mots

justes, et à tenir les discours qui ne bégayaient pas, ne cherchent pas péniblement leur fil, ne sont pas interrompus par l'autre.

L'interlocuteur est cependant bien réel, ce qui donne sa force à cet échange par rapport à un dialogue simplement fantasmé, mais il est désincarné, et sert ainsi de support aux représentations projectives que nous avons de l'autre idéal. Vers la fin de l'histoire, le jeune homme du *Navire Night* déclare *"ne pas savoir exactement de quoi il était fou. Qu'il ne pouvait pas être fou pour elle, du désir d'elle. Comment cela aurait-il été possible ?"* En effet, ils ne se sont jamais rencontrés, l'objet du désir est resté continûment virtuel. Aurait-il pour autant pu ne jamais exister une personne qui en fût le support dans la réalité ? *"Si, répond-il, elle existait. Dans tous les cas. Elle existait. Quelle qu'elle eût été, quelle qu'elle soit peut-être encore, elle existait. (...) Si même c'était cette femme de soixante ans de l'H.L.M. de Vincennes, elle existerait"*.

Le vécu d'authenticité accompagne alors la tentation du tout-dire, d'être transparent à l'autre, dans une relation d'intimité extraordinaire : l'autre, qui nous est inconnu, et dont nous sommes inconnus, est celui à qui nous pouvons nous ouvrir sans crainte. Dans la relation amoureuse ou d'amitié telle qu'elle nous est classiquement connue, il faut que le sentiment naisse, que l'autre nous soit connu pour que la confiance s'installe et pour qu'émerge la notion d'une intimité partagée : il faut que l'on soit suffisamment assuré de l'autre pour pouvoir lui exposer nos secrets, nos fragilités. L'amour est donc, typiquement, le foyer de l'intimité, d'une intimité pensée comme fusion de deux personnes. Or, ici, il y a une sorte d'inversion de la construction intime : le dispositif de l'anonymat mutuel force la génération d'une relation *d'emblée* intime, et parce que l'intimité suppose la confiance, elle fait le lit d'une relation qui peut se penser rapidement comme amicale, puis comme amoureuse.

La communication sur Internet est de la sorte un analyseur du caractère premier de l'intimité. L'intimité est un espace de confiance qui se crée, dans lequel on peut renoncer à se méfier, à calculer, à être un individu stratégique. Il est un espace où l'on peut baisser la garde, s'ouvrir à l'autre sans crainte d'en être blessé. De fait, c'est dans cet espace que le sujet est susceptible d'offrir son point aveugle aux coups qu'il peut recevoir d'autrui sans en anticiper la provenance. Mais il est aussi un espace qui s'offre à une pulsion profonde de l'être humain, qui recherche intensément cette situation, ce nirvâna où il n'a plus à se battre. Les psychanalystes y ver-

raient la marque de la pulsion de mort, la tendance de l'être au retour à l'inorganique. L'outil qui offre une telle possibilité de générer spontanément un espace intime se présente donc comme un vortex qui aspire toute relation vers ses formes fusionnelles les plus archaïques.

Occultation

Comme par la lumière, il est attiré par l'obscurité. De nos jours, éteindre pour faire l'amour passe pour ridicule ; il le sait et laisse une petite lumière allumée au-dessus du lit. À l'instant de pénétrer Sabina, il ferme pourtant les yeux. La volupté qui s'empare de lui exige l'obscurité. Cette obscurité est pure, absolue, sans images ni visions, cette obscurité n'a pas de fin, pas de frontières, cette obscurité est l'infini que chacun de nous porte en soi (oui, qui cherche l'infini n'a qu'à fermer les yeux !)

Milan Kundera²⁶

Internet comme le téléphone sont des médias qui ont en commun de court-circuiter le fonctionnement d'un canal perceptif prédominant dans les communications humaines directes : la vision. Il n'y a *"aucune image sur le texte du désir"*, écrit Marguerite Duras :

"Pendant des nuits et des nuits ils vivent le téléphone décroché. Dorment contre le récepteur. Parlent ou se taisent. Jouissent l'un de l'autre."

C'est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés.

Ta voix, seule.

Le texte des voix dit les yeux fermés

(...) il n'y a rien à voir.

Rien. Aucune image.

Le Navire Night est face à la nuit des temps.

Aveugle, avance.

Sur la mer d'encre noire".

L'objet du désir est toujours beau, d'une beauté qui confirmerait que, de tous les sens, c'est la vision qui est la plus originellement sollicitée dans l'attrait des sexes l'un pour l'autre : une silhouette, un visage, le pan d'une jupe qui danse au rythme d'un déhanché, déclenchent l'alchimie de la mobilisation des corps, dans

²⁶ *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 123.

son ancrage le plus immédiatement biologique, celui que les humains partagent avec tous les mammifères. L'insight visuel provoque la réaction physique et émotionnelle, par quoi débute la séquence des actions conduisant à la poursuite et à la consommation de l'objet. La psychanalyse la plus freudienne est d'accord sur ce point avec l'éthologie.

Le sens de la vision n'est cependant prédominant chez l'homme que parce qu'il entre dans la constitution spéculaire de son être. L'objet du désir est beau parce qu'il nous regarde et que dans son regard, nous découvrons qu'il nous trouve beau. À oublier que la beauté n'est pas que le fait de la vision mais celle du regard, pas tant le fait de l'objet vu que du sujet qui le regarde, on passerait à côté de cette observation commune : les amants admettent que leur aimé(e) n'est pas vraiment beau (belle), que peut-être ils en ont connu(e)s de plus avenant(e)s physiquement, mais que c'est à leur yeux qu'il ou elle embellit.

Au plan des perceptions, la vision est avec le toucher le seul canal qui réunit les conditions d'une possible interperceptivité simultanée : nous pouvons regarder quelqu'un regarder, alors que nous ne pouvons pas entendre quelqu'un entendre. Cette propriété de la vision est ce dans quoi s'origine la force de la capture narcissique du sujet par son image propre et par l'image de l'autre le regardant. Ce qui est vu est vu en totalité et instantanément : la vision ignore la temporalité, et c'est en quoi elle participe, avec le toucher qui lui aussi est interperceptif, aux conduites les moins médiates, celles qui associent à un stimulus une réponse.

Telle est cependant la logique de la pulsion et de sa satisfaction, mais non celle du désir. Le désir ne fonctionne pas dans l'ordre de l'immédiateté stimulus-réponse. Le désir introduit le déroulement du temps, de la durée, de l'attente, et c'est ce que précisément démontre l'appareillage de la relation par des médias qui occultent le visuel. Au téléphone, seules la phonation et l'audition sont possibles. Or, non seulement on ne peut pas entendre l'interlocuteur nous entendre, mais on ne peut même pas parler en même temps qu'entendre l'autre parler : nous sommes ainsi faits que l'écoute suppose de notre part le silence. Les amants qui se parlent et s'écoutent au téléphone doivent donc alterner. Il en est de même pour ceux qui s'écrivent, et donc pour les usagers du courrier électronique, des forums ou des salons de discussion sur Internet. Autrement dit : ils doivent *s'attendre*, et c'est dans cette attente, cette remise constante à plus tard de la fusion spéculaire et tactile avec

l'autre, que se creusent le désir, mais aussi les formes de volupté associées à la souffrance d'attendre.

Le regard ne se trouve d'ailleurs participer lui aussi au jeu habituel du désir que sous cette condition de pouvoir s'économiser, s'attarder au détail, explorer, et donc durer, se couler en fait dans un déroulement temporel qui transforme l'objet instantané en espace d'un trajet panoramique, d'un travelling. C'est là, bien d'avantage que dans les zones qui sont montrées ou cachées, toute la différence entre l'imagerie érotique et l'imagerie pornographique.

XX et XY comme beaucoup d'autres ne supporteront pas d'attendre :

“Un jour il m'a dit qu'il voulait m'entendre. Il voulait que je lui téléphone. Comment faire ? C'était impossible de chez moi.

(...) Mais je l'ai également fait. Je suis descendue en ville dans une cabine téléphonique. Et voilà ma double vie commençait...

En plus des messages, on se téléphonait !

(...) Jusqu'au jour où on s'est dit il faut qu'on se voie”.

Les internautes en contact s'envoient la plupart du temps une photographie d'eux-mêmes auparavant. La conclusion peut être heureuse, et parfois même nuptiale, ou au contraire malheureuse comme ce fut le cas de XX et XY, mais dans tous les cas, la rencontre physique met en un sens fin à l'histoire. Certains le pressentent et décident d'eux-mêmes de ne pas se rencontrer : pour faire durer la relation dans ce qu'elle a d'idyllique.

Tel est le choix des amants du *Navire Night*. Un jour, une femme apporte au jeune homme une enveloppe qui contient deux photographies, supposées de la jeune femme. Initiative fatale, car elle manque de peu mettre un terme à la relation :

“L'histoire s'arrête avec les photographies.

(...) Le désir est mort, tué par une image.

Il ne peut plus répondre au téléphone. Il a peur.

À partir des photographies il ne reconnaîtrait plus sa voix”.

Il cherchera à rendre ces photographies. Il arrivera ensuite à les oublier et l'histoire pourra recommencer comme avant. Vers la fin du récit, la question se pose :

“Avait-il une image d'elle ?

Il dit qu'au début, oui, il aurait eu cette image noire, de femme à cheveux noirs. Et puis qu'ensuite cette image aurait été remplacée par celle des deux photographies. Et puis qu'ensuite encore, lorsque les photographies auraient été oubliées, il aurait retrouvé

l'image noire donnée par elle. Il dit n'avoir plus maintenant aucune image d'elle".

Voir, c'est mettre fin au désir. Il y a donc une oscillation constante entre le désir qui est désir de voir, et le désir du désir, qui est désir de maintenir cette relation et faire de la souffrance de l'attente une jouissance. Le report indéfini de la rencontre se nourrit de l'idée que cela va s'arrêter un jour, que l'on va finir par craquer, et que ce jour-là la jouissance sera à son acmé. Mais on sait aussi que le désir ne se satisfait d'aucun objet particulier, et que la satisfaction en révèle le leurre, aussi tout concourt-il à le faire durer : l'espérance qui lui est attachée aussi bien que l'inquiétude. Tantôt le jeune homme se refuse à la voir, et c'est pour préserver la relation, la faire durer. Il y a un renoncement volontaire à la rencontre qui permet à l'histoire de se perpétuer : il sait que s'il se retourne, c'est fini, comme dans le mythe d'Orphée et d'Eurydice ou l'histoire de la femme de Loth. Tantôt, au contraire, il décide de voir, et ce n'est pas pour satisfaire le désir, mais pour y mettre fin.

Un ami nous confiait il y a quelques années avoir entretenu une relation pendant deux ans avec une femme avec qui il ne communiquait que par leurs téléphones mobiles respectifs. Elle était un jour tombée sur lui en faisant un faux numéro. Il s'était alors pris au jeu de faire semblant d'être le correspondant qu'elle cherchait à joindre, et quand, au bout de quelques secondes, elle s'était rendu compte de la supercherie, il lui avait proposé de poursuivre, de faire connaissance. Les échanges avaient été réguliers, mais étaient restés anonymes et se poursuivaient à l'époque où cet ami nous en parlait. Nous lui avons demandé s'il n'avait jamais été tenté de rencontrer cette femme en direct, et il nous a répondu : "Jamais, car cette relation est merveilleuse comme cela, et je sais que le jour où nous nous rencontrerons, cela s'arrêtera".

Obscurité

Les gens qui crient la nuit dans le gouffre se donnent tous des rendez-vous. Ces rendez-vous ne sont jamais suivis de rencontres. Il suffit qu'ils soient donnés.

C'est l'appel lancé dans le gouffre, le cri, qui déclenche la jouissance.

C'est l'autre cri. La réponse.

Quelqu'un crie. Quelqu'un répond qu'il a entendu le cri, qu'il lui répond.

C'est cette réponse qui déclenche l'agonie.

Marguerite Duras, *Le Navire Night*, p. 42.

L'occultation désigne l'empêchement du regard alors que les choses sont objectivement en pleine lumière. L'obscurité est au contraire l'extinction de la lumière alors que le sens de la vision est opérationnel et permettrait au regard de fonctionner.

La nuit entretient avec les médias qui occultent le regard une relation de connivence. Certes, tout le monde téléphone et tout le monde navigue sur Internet aussi bien le jour que la nuit. Mais la nuit se présente comme l'environnement naturel d'un usage mythique des réseaux, ainsi que l'exprime à l'envi la filmographie : les pirates informatiques des séries policières, d'espionnage et de science-fiction, les fanatiques de jeux vidéo dans des films comme *Nirvâna* ou *Avalon*, les héros de *Matrix* au moment où ils se connectent à la machine, évoluent dans un univers sombre, souvent post-apocalyptique, de souterrains, de caves, de galeries techniques, salles et pièces sans fenêtres ni jour sur l'extérieur, et ils le font préférentiellement la nuit.

La prégnance de la nuit dans l'imaginaire hypermoderne de l'informatique et des réseaux peut se prévaloir d'une justification rationnelle à l'origine, à partir de laquelle a pu s'étayer son symbolisme. Les premiers ordinateurs ont été reliés via le réseau téléphonique, et c'est encore largement le cas de nos jours, malgré le développement du câble et des liaisons satellites. La tarification de nuit du téléphone, plus avantageuse, invitait les utilisateurs intensifs de l'Internet à attendre le soir pour se brancher dans la perspective de communications de longue durée. Les différences de tarifs expriment des différences de trafic, et recourent par ce fait des différences d'usages : les utilisateurs du téléphone sont moins nombreux la nuit, et comme la plupart des gens travaillent le jour, cet

usage nocturne est rarement professionnel, plus personnel, centré sur les loisirs, les rencontres ou une activité secrète, voire transgressive, le téléchargement de fichiers lourds, le piratage de données, le contact avec un groupe fermé ou avec l'amant ou la maîtresse. La nuit, qui s'oppose en cela au jour, est comme dans d'autres domaines le temps du plaisir opposé à la contrainte, du désœuvrement opposé au travail, du privé opposé au public, du personnel opposé au collectif, de la transgression et du chaos opposés à l'ordre, de la passion opposée à la raison.

XX décrit l'envahissement de sa vie par l'écriture résultant de la multiplication des messages échangés avec XY. Ils s'écrivent constamment, des messages longs, intimes, dont la rédaction, cherchant le mot juste, prend du temps. Elle doit donc composer ses messages la nuit, quand son époux est couché, pour les envoyer le lendemain à l'aube. Elle qui était une grande dormeuse, la voilà qui passe ses soirées devant l'ordinateur jusqu'à une heure avancée, et se couche tard pour n'être pas dérangée ou observée.

Au delà, cependant, de cette contiguïté logique, fonctionnelle, entre l'usage qui est fait de l'outil et le caractère nocturne de cet usage, et en deçà de la symbolique de la nuit qui participe à l'effervescence du désir en lui fournissant la pénombre propice aux dérèglements des sens et aux transgressions des interdits, il y a une donnée de perception qui fait de la nuit un médium en tant que tel, apparenté par ses caractéristiques au téléphone et à Internet : être dans le noir, c'est devoir se passer de la perception visuelle, et donc de l'interspécularité qu'autorise la vision. Dans le noir, il n'y a pas réciprocité des perceptions, sauf à se toucher. Il faut parler pour signaler qu'on est là et écouter pour s'assurer que l'autre est là, et les deux ne peuvent se faire en même temps : on est donc, perceptuellement parlant, toujours seul dans le noir.

Chez Marguerite Duras, la nuit se confond avec l'espace du gouffre d'incommunicabilité qui sépare les êtres. Le jeune homme du *Navire Night* est là, au début de l'histoire, de permanence dans un service de télécommunications : c'est le printemps, un samedi, il s'ennuie. La nuit est le temps de la solitude et du désœuvrement. Face au gouffre, on est seul, on ne voit pas les autres. Ne les voyant pas, on ne peut leur parler. On ne peut qu'appeler, crier dans la nuit, au-dessus du gouffre. Tout le monde crie en aveugle : la nuit est l'espace, non de la parole échangée, mais du cri premier, à la fois prononcé et ressenti, du brame. Et seul le miracle fait qu'un cri, parfois, en accroche un autre. Le réseau, que Marguerite Duras

nomme de manière appropriée “*le gouffre téléphonique*”, est la matérialisation technique de cette nuit du désir. L’appel dans la nuit, et le désir qu’il exprime, se confondent avec la nuit elle-même, puisque de la nuit on ne voit rien, sa consistance se résume à des touches, à des odeurs, et à ce cri lancé et parfois repris :

– *Vous disiez vous souvenir de cet homme qui hurlait à l’aube.*

– *Oui. Il appelait. Il disait qu’il était le Chat. Je suis le Chat... Vous entendez ? Le Chat appelle... Ici le Chat...*

– *Le ton ordonnait.*

– *Il commandait oui. En même temps il suppliait.*

– *Il disait que le Chat cherchait quelqu’un. Que le Chat voulait jouir. Qu’il fallait lui répondre.*

– *C’est un homme qui a répondu. La voix était très douce, tendre. Il a dit qu’il entendait le Chat. Qu’il lui répondait pour lui dire ça, qu’il l’entendait.*

– *Il lui disait de venir. De jouir. Viens. Jouis.”*

En même temps qu’elle est l’espace abyssal de l’écart entre les êtres, du désir, la nuit est paradoxalement le médium de la jouissance, de la fusion avec l’autre. Dans le noir, on ne voit pas, mais aussi on ne voit pas que l’on ne voit pas. On ne voit pas l’autre, mais on ne voit pas non plus qu’il n’est pas là. On est seul, mais on ne se voit pas davantage soi-même qu’on ne voit l’autre. Il faut imaginer les amants s’installant pour se téléphoner ou s’écrire à l’ordinateur, la nuit. Ils sont seuls, ils n’ont pas besoin d’éclairage, au contraire : l’obscurité est l’ambiance propice à leur échange. Chacun, se disent-ils, *pourrait* voir l’autre : s’il ne le voit pas, ce n’est pas parce que l’outil de communication ne le permet pas, c’est parce qu’il fait nuit et que de toutes façons, la nuit, ils ne pourraient se voir. Ainsi la nuit efface les contingences de l’outil : l’autre n’est pas au bout de la ligne, il est ici, tout proche. Elle lui dit qu’elle se caresse ? Il la croit, et de ce fait, il la voit. Il se caresse lui-même et dans le noir il ne sait pas si c’est elle ou lui, son corps ou le sien, qu’il caresse, sa main ou la sienne qui le caresse.

Le toucher intervient, seul autre sens à pouvoir imposer l’interperception : quand ma main touche mon corps, je sens mon corps sous ma main, mais je sens aussi ma main, et quand je touche l’autre, je le sens en même temps qu’il sent mon toucher. Le toucher vient au secours du regard occulté et se sert de cette occultation même pour établir une relation autoérotique où le corps de l’autre est confondu avec, et ressenti à travers, le corps propre :

“Ils se parlent. Inlassablement. Parlent.

Sans fin se décrivent. L’un l’autre. À l’un, l’autre. Disant la couleur des yeux. Le grain de la peau. La douceur du sein qui tient dans la main. La douceur de cette main. En ce moment même où elle en parle, elle la regarde. Je me regarde avec tes yeux.

Il dit qu’il voit.

Se décrit, lui, à son tour.

Il dit suivre sa propre main sur son propre corps.

Dit : c’est la première fois. Dit le plaisir d’être seul, que cela procure. Pose le téléphone sur son cœur. Entend-elle ?

Elle entend.

Il dit que tout son corps bat de même au son de sa voix.

Elle dit qu’elle le sait. Qu’elle le voit. L’entend, les yeux fermés.

Il dit : j’étais un autre à moi-même et je l’ignorais.

Elle dit n’avoir pas su avant lui être désirable d’un désir d’elle-même qu’elle-même pouvait partager.

Et que cela fait peur”.

Les interlocuteurs restent objectivement distants, et leurs désirs ne se rencontrent pas autrement que par les vacuités qui les constituent, mais le “fondu au noir” dans la nuit atténue la perception de cet écart. La conjonction s’effectue entre ceux qui crient et dont les cris s’accrochent mutuellement, dans l’indistinction des sens permise par la nuit. L’abus de vie nocturne provoque une fantomalisation de soi et de l’autre : pour qui vit dans le noir en permanence, la vie réelle s’estompe, le sens de la réalité se perd à force de privation sensorielle, et avec lui la notion claire, diurne et rationnelle, du moi. Quand cette dissolution est avancée, elle produit le vécu étrange d’une commune vibration au rythme des médias qui supportent la communication : les protagonistes sont plus proches, leurs cris deviennent un seul cri, le cri de la nuit elle-même avec laquelle ils se confondent, la nuit du “gouffre téléphonique” et des réseaux. Le thème de la nuit rejoint ici celui de l’élément liquide, des eaux primordiales, dans l’ordre des grands symboles cherchant à rendre compte de la profondeur vertigineuse du désir, à la limite de l’écoeurement ou de l’étouffement. La nuit, métaphoriquement, *noie* les contours, et c’est pourquoi elle est aussi décrite par Marguerite Duras comme ce fleuve emportant un navire.

Énigmatization

Nous vivons dans un univers dont les sociologues ont déjà souligné combien il était désenchanté, où les réponses sont déjà données avant que les questions soient posées, où tous les espaces sauvages ont été domestiqués, où il n'y a plus d'objet pour quelque quête ou aventure. Sur Internet, l'anonymat de l'autre, l'occultation des images, l'obscurité évoquant la nuit, ouvrent un espace qui n'a de limites que celles de l'imaginaire, ce qui explique en grande partie l'attrait fascinant que suscite cet outil de communication : l'autre est dans ce monde ce qui reste à découvrir, parce qu'il est donné d'emblée, facile à contacter sur les forums et salons, mais il est donné comme caché, secret.

XX et XY vont finir par se rencontrer. Un week-end merveilleux, plein de tendresse. Pourtant, dès lors que la rencontre sera consommée, ils ne seront plus une énigme l'un pour l'autre, mais simplement une femme et un homme qui peuvent commencer à donner formes réelles à leurs projets futurs... ou constater, à la lumière du jour, que leurs projets, comme leurs désirs, diffèrent. Nombre de rencontres sur Internet débouchent sur des rencontres dans la réalité, qui ont ou non des suites, heureuses ou malheureuses. Dans leurs propos que nous recueillons après coup, Internet sera banalisé, rabattu sur sa fonction, au regard rétroactif de ce que l'outil a permis : simplement établir la communication. L'échappée hors du virtuel, le choix d'en passer par la réalité empêche ainsi de distinguer la contribution spécifique du médium à l'organisation même de la relation. Cette contribution est au contraire illustrée avec la force d'un modèle presque pur dans le *Navire Night*, où les protagonistes font le choix de maintenir le secret jusqu'au bout sur une durée de trois ans.

L'anonymat, la mise hors circuit du regard sont au départ le fait contingent de l'outil. L'échange confiné au téléphone ou à Internet définit et préserve un secret : le secret des noms, des visages, des lieux. Il crée une absence qui appelle un comblement. Le désir se manifeste en partie en tant que désir de lever ce secret, désir de dévoilement. Aussi bien le téléphone rose et la pornographie sur Internet, d'un côté, que la décision des interlocuteurs de prendre rendez-vous et de se rencontrer, sont des embranchements possibles de cette organisation du désir par le média. Dans un cas, l'anonymat des interlocuteurs est maintenu par un contexte professionnel strict qui autorise par contre le dévoilement de l'obscène, du secret portant sur l'intime du corps. Dans l'autre, l'anonymat est

levé, le secret portant essentiellement sur l'identité des interlocuteurs. Le désir configuré par l'outil peut donc être satisfait, il peut y être mis fin... ainsi qu'à la relation, c'est le risque.

Dans le *Navire Night*, le secret n'est pas contingent. Initié par la rencontre via l'outil, il est ensuite entretenu par un renoncement volontaire des protagonistes, qui redouble l'absence et lui donne sa force. Le désir de dévoilement du secret est bien là, au départ, mais il n'y est d'abord donné satisfaction que par bribes, par fragments dont certains se contredisent. Elle se décrit à lui comme une jeune femme aux cheveux noirs : c'est cette description qui nourrira "l'image noire" qu'il a d'elle. Plus tard elle dira qu'elle est blonde, ajoutant, comme il s'en étonne, qu'il avait mal entendu. Il lui donne son numéro de téléphone, elle ne donne pas le sien, c'est elle qui l'appelle. Puis, au bout de quelques semaines, elle donne un prénom. Une fois, elle lui donne un lieu, qui confère à l'espace les qualités d'un corps là où l'image de celui-ci fait défaut :

"Une fois elle lui apprend : l'endroit, c'est Neuilly.

Le lieu où elle se tient c'est là, Neuilly.

Un hôtel particulier.

Entre la Seine et le Bois.

Neuilly : Neuilly sans fin autour d'elle...

Autour de l'image noire".

La satisfaction du désir de dévoilement appelle nécessairement cette progressive érosion du secret. Mais la lenteur du rythme est productrice de volupté, où la souffrance de l'attente et de l'absence se révèle être la source véritable du plaisir. Les amants savent que la fin du secret mettrait fin au désir, et donc à leur jouissance l'un de l'autre. Le désir de dévoilement se double donc d'un désir de perduration du secret, qui est désir du désir. Le jeu du désir, qui est au départ fortuit, produit ses propres règles à mesure qu'il se joue. Il ne dure que par le maintien des absences qui le fondent, aussi faut-il que ces absences se déplacent à mesure qu'elles sont comblées. Révéler, faire toute la lumière, ce serait faire tomber le jeu en dehors de l'obscurité. Des rendez-vous sont pris, qui ne sont pas respectés. La jeune femme vient un jour à un de ces rendez-vous mais ne se fait pas reconnaître. Désormais, elle sait qui il est, elle le suit, repère où il habite. Il sait qu'elle sait, mais lui ne saura jamais qui elle est. Surtout, l'érosion du secret se double d'un approfondissement du récit qui découvre l'existence d'autres secrets. Le jeune homme apprend que la jeune femme est malade, d'une maladie incurable. Puis que sa mère officielle, la

femme de son père, n'est pas sa vraie mère : celle-ci serait une ancienne domestique de l'hôtel de Neuilly. La mère téléphone au jeune homme, dont elle a récupéré le numéro, pour le supplier de laisser la jeune fille tranquille, car ces nuits passées au téléphone épuisent son enfant. Une femme qui se dit la lingère de la maison de Neuilly lui apporte un jour les photos de la jeune fille, lui donne des renseignements sur la mère naturelle. Petit à petit, le jeune homme reconstitue une histoire qui prend les proportions d'un drame romantique, voire d'une tragédie grecque : les amants séparés par des conditions sociales différentes, une jeune femme condamnée par une maladie, d'origine modeste mais à laquelle sa mère naturelle a renoncé pour qu'elle soit élevée dans une famille aisée, un père puissant, politiquement influent, qui donne de l'argent pour que l'histoire ne puisse se poursuivre au-delà d'un certain seuil, et qui finira par marier sa fille au médecin qui la soigne. Sur l'ensemble de l'histoire, le jeune homme n'aura jusqu'au bout aucune certitude : le récit pourrait être une fiction complètement construite par son interlocutrice. La consistance du drame ne tient pas à la réalité des situations, mais bien au contraire au secret, à l'énigme qui continue à les entourer, entretenue par le vouloir de l'absence.

Lorsque éclate la jalousie chez elle, elle le suit, lui dit ensuite au téléphone qu'elle l'a suivi, lui donne les détails :

“Il ne veut pas regarder derrière lui. Il sait. Il sait être pris dans une surveillance de tous les instants.

Il ne cherche pas à savoir qui est là, derrière lui.

Elle le provoque au jeu de la mort. Il se prête à ce jeu comme jamais il n'aurait pu le prévoir.

Il le savent tous les deux : s'il se retourne et voit qui, l'histoire meurt, foudroyée”.

Dénouement

Les passions en ligne portent en elles-mêmes leur propre fin. Non pas que la logique interne du récit implique forcément un dénouement dramatique : un mariage dans la réalité peut être l'heureuse fin d'une histoire d'amour commencée dans l'espace virtuel. Mais c'est une fin néanmoins, car il s'agit alors de passer à autre chose : la consistance virtuelle de la relation nouée en ligne, sur Internet ou, comme dans le *Navire Night*, au téléphone, emporte quasiment par définition que le passage à la réalité mette un terme à ce qui fait ressort dans cette relation. Ainsi, la rencontre des corps

n'est pas à l'origine de la relation amoureuse, elle est son aboutissement et sa fin. Le dévoilement visuel de l'autre a quelque chose de définitif, d'irréversible, qui fait tomber l'énigme. Et cette rencontre avec la réalité est incontournable, même si elle ne se produit qu'au bout de trois ans, comme dans le récit de Marguerite Duras, parce que les amants ne sauraient se soustraire indéfiniment à leur ancrage dans leur corps. Ils ne sont pas de pures intelligences artificielles, l'évolution de la technologie ne le permet pas encore. Ils vivent donc, chacun de leur côté, dans un environnement réel qui se rappelle à eux, et dont la consistance est suffisante pour mettre fin, de l'extérieur, à la relation.

Dans l'histoire entre XX et XY, c'est l'un des deux partenaires, XY, qui représente cette réalité en mettant fin à la relation : il refuse de se laisser emporter par la folie qu'il sent poindre. C'est également le personnage masculin du *Navire Night*, le jeune homme, qui envisage de mettre fin à la relation. Pendant la période où il se sait suivi par la jeune femme et refuse de se retourner, fou de désir, il *"découvre la puissance phénoménale de la solitude, la violence non adressée du désir. C'est là qu'il refuse l'histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre général. Il dit maintenant qu'il n'a jamais vu quelqu'un le suivre"*. Toutefois, c'est un tiers extérieur, en l'occurrence le médecin qui doit se marier avec la jeune femme, en d'autres termes l'autre homme de celle-ci, qui téléphone au jeune homme pour lui intimer de mettre définitivement un terme à l'histoire.

Dans leurs rôles masculins, les acteurs représentent le thème, récurrent lui aussi, du retour à la raison et à l'ordre contre les excès de la passion. Le thème ne serait pas porté par des rôles sexués, qu'il ne s'en manifesterait pas moins sous quelque forme à inventer, du fait du rapport ambigu que les protagonistes de ces histoires ne peuvent éviter de nouer avec la nature virtuelle de leurs relations. Les internautes témoignent de leur trouble : ils sont pris dans les rets de la passion, mais ils en sont conscients, leur esprit critique surnage en quelque sorte, faisant d'eux les témoins étonnés et dichotomisés de l'aventure dont ils sont les personnages. Les expériences virtuelles nous obligent à nous méfier des apparences, du semblant dont le virtuel est entièrement tissé. Précisément parce qu'ils sont à la fois les auteurs, les personnages et les lecteurs des passions qui s'écrivent sur les réseaux, celles-ci suscitent en eux autant de fascination que de distanciation. Elles leur apprennent par l'exemple que les autres avec qui ils nouent relation sur les réseaux

pourraient être (et sont effectivement) différents de ce qu'ils paraissent et prétendent être. En ce sens la passion nous apprend autant sur nous-mêmes que la raison.

De la fin de la relation passionnelle, l'amour cependant pourrait ressortir sauf, en ce que le renoncement à l'objet du désir le constituerait paradoxalement comme un au-delà de ce désir. C'est ce qu'annonce d'une certaine façon la virtualisation des échanges entre protagonistes : l'extrême de la virtualisation serait, comme dans le roman courtois, de renoncer à l'autre réel pour préserver l'amour de l'autre en tant que personnage occupant une place symbolique. La jeune femme du *Navire Night* énonce ce paradoxe de l'amour, dans une très belle formule qui est un des moments puissants du livre :

“Elle dit qu'elle l'aime à la folie. Qu'elle est folle d'amour pour lui. Qu'elle est prête à tout quitter pour lui.

Par amour pour toi, je quitterais ma famille, la maison de Neuilly.

Mais il n'est pas nécessaire pour autant qu'on se voie.

Je pourrais tout quitter pour toi sans pour autant te rejoindre.

Quitter à cause de toi, pour toi, et justement ne rejoindre rien. Inventer cette fidélité à notre amour”.

Remarques médiologiques

Si nous jouons un rôle en tant que lecteur destinataire de l'histoire que nous rapporte XX, il faudrait pour être complet nous demander quelle fonction remplit présentement notre écriture, laquelle consiste à contribuer à une histoire des histoires d'amours. Nous avons noté les effets de mise en abyme résultant du mode de communication par Internet : les histoires d'amour se vivent dans le temps même où elles s'écrivent. Que peut-on dire du travail de celui qui s'essaie à écrire, et donc à faire usage d'un médium supplémentaire, en narrant des histoires d'amour ? Nos remarques à cet endroit seront indirectes : sur notre propre écriture, nous n'avons pas la distance nécessaire, mais nous pouvons nous essayer à faire quelques remarques sur le travail de l'autre auteur impliqué ici, à savoir Marguerite Duras, d'autant qu'elle consacre elle-même une introduction assez substantielle à l'ouvrage *Le Navire Night*, pour signaler précisément les difficultés qu'elle a rencontrées, non pas tant dans l'écriture de la nouvelle, que dans l'articulation de celle-ci à sa mise en image.

Plusieurs médiums sont en effet concernés dans ces histoires : Internet et le téléphone, certes, puis l'écriture littéraire du côté de Marguerite Duras, et scientifique (du moins dans l'intention) du nôtre, mais aussi le cinéma, puisque le *Navire Night* a fait l'objet d'un film. Marguerite Duras souligne les décalages introduits par ces transpositions médiales : *"J'ai donné le premier état du texte à J.M. (le jeune homme du récit). Il l'a lu. Il a dit que "tout était vrai mais qu'il ne reconnaissait rien"*". Ils n'ont plus jamais reparlé de l'histoire ensuite. Marguerite Duras pense que J.M. découvrirait, après avoir lu sa propre aventure écrite par un autre, que *"d'autres récits de son histoire auraient été possibles, qu'il les avait tus parce qu'il ne savait pas qu'ils étaient possibles comme ils étaient possibles de toute histoire"*. Mais il nous semble important de rappeler que dans le passage par l'écrit, l'histoire subit le sort d'une désincarnation : on ne voit pas les personnages, on ne les entend pas, ce qui pour quelqu'un qui a vécu les choses, peut constituer une perte de substance (tout est vrai mais on ne s'y reconnaît pas). Dans cette histoire, on ne voit pas l'autre, la forme récit est au plus proche d'une relation qui est restée verbale, mais ne fait qu'accuser pour J.M. la différence essentielle, qui est d'ailleurs aussi celle qui sépare le téléphone d'Internet : au téléphone, on entend la voix. Dans l'écrit de Marguerite Duras, J.M. retrouvait l'image noire de l'autre, mais n'entendait pas sa voix. Dans le récit Internet, il y a une congruence plus forte entre l'écrit qui raconte, et ce qui est raconté, puisque ce qui est raconté, l'histoire d'amour, est un échange d'écrits et est tout entier cela.

Le film s'avère par contre ne pas se prêter en tant que médium à la relation d'une histoire qui tourne autour de l'absence de l'image :

"Je crois que le film était sans doute en plus, en trop, donc pas nécessaire, donc inutile. Qu'il était en somme le mariage du désir sur les lieux mêmes de la nuit mais de la nuit chassée, remplacée par le jour. La lumière dans la chambre des amants je crois qu'il ne fallait pas la faire. (...) Peut-être n'avais-je pas le droit ici – ici, je crois au mal, au diable, à la morale – une fois l'écriture passée, une fois pénétrée et refermée cette nuit commune du gouffre, de faire comme s'il était possible d'y revenir voir une deuxième fois".

Marguerite Duras commence le tournage du *Navire Night* le lundi 31 juillet 1978. Le mardi soir elle visionne les rushes du lundi, et écrit sur son agenda : film raté. Pendant une soirée et une

nuit, elle abandonne le film : “ça ne m’était jamais arrivé : ne plus rien voir, ne plus entrevoir la moindre possibilité d’un film, d’une seule image de film”. Ses amis lui conseillent d’attendre le lendemain matin. De laisser passer la nuit. La nuit, remarquablement, intervient à nouveau, comme mise en abyme, dans une fonction de passage de la réflexion sur une œuvre qui traite d’elle. Elle ne croit pas avoir espéré quoi que ce soit de cette nuit : espérer encore l’aurait troublée, alors que le constat de l’échec avoué la soulageait, c’en était fini du cinéma, elle allait pouvoir recommencer à écrire des livres. Dans l’insomnie d’avant l’aube, cependant, elle voit le désastre du film, et donc elle voit le film : au matin, elle abandonne le premier découpage et décide de tourner le désastre du film. Le film ne raconte donc pas le *Night*, mais l’échec du tournage du *Night*. La difficulté de la forme cinéma à raconter l’histoire souligne ce qui est au centre de celle-ci : l’absence de l’image.

Conclusion

Dans la vision traditionnelle, inspirée du judéo-christianisme, mais prolongée jusqu’à Freud, l’amour est un combat entre *eros* et *logos*. Un combat qui se déroule dans la chair, entre le bien et le mal. Les Grecs ont donné la primauté au *logos*, dans une métaphore de l’antagonisme entre, d’une part, les logiques diurnes de la lumière, de la pensée qui clarifie, découpe les contours, précise les frontières, et d’autre part, les logiques nocturnes de la passion, de l’image, des sensations qui précipitent les relations fusionnelles, brouillent les identités. L’Église catholique a ainsi poursuivi le péché de chair en ce qu’il perturbe l’entendement. La raison est pareillement, dans la modernité, ce qui permet à l’esprit de se dégager des passions, de maîtriser son corps et la nature. Le romantisme a poussé à l’extrême la scénarisation de ce combat entre la raison et la passion, en inversant certes les priorités, puisque le héros romantique se laisse emporter par l’amour qu’il pose comme principe, valeur en soi, mais en maintenant l’opposition classique entre ces polarités.

Les passions en ligne déplacent le paradigme. L’opposition n’est plus entre le verbe et la chair, entre l’esprit et le corps, le *logos* et *eros* : *eros* a contaminé le *logos*, et alors que le combat se déroulait dans la chair et avait le contrôle de la chair pour enjeu, il se déroule maintenant au cœur du langage, de la parole. Plus précisément encore, on constate que ce n’est pas la chair, mais le langage lui-même, qui fait fonctionner le désir, qui est la source, à la

fois de la raison et de la passion. On se souvient que le serpent de la Genèse parle, et même qu'il est beau parleur : le fruit qu'il offre à la tentation n'est pas décrit pour le velouté de sa peau ou ses qualités gustatives, mais pour ce qu'il confère la connaissance du bien et du mal. Il est interdit, ce qui le fait entrer dans les catégories du langage : il pourrait n'être que cela, car le fait seul qu'il soit interdit, inaccessible, le rend désirable.

Le désir est affaire de places à occuper dans un système logique, même si cette logique est celle d'une complexité incalculable. Les places assignées par le langage sont mises en forme par les dispositifs de communication et de transmission. La technologie augmente les possibilités matérielles de rencontres rapides, directes, sans préliminaires compliqués, offrant des possibilités étendues de choix parmi les partenaires dans une perspective rationaliste qui est celle du supermarché. Mais, en augmentant les distances de communication, elle nous sépare davantage des autres. On peut penser que l'autre est plus proche de nous grâce à Internet ou au portable, mais en fait l'outil nous rend sensible à ce paradoxe qu'au moment où nous lui parlons il est irrémédiablement loin, et que plus souvent nous lui parlons, plus souvent il est loin. Le terme de "gouffre téléphonique" proposé par Marguerite Duras souligne que le médium se confond avec la béance du désir : il ne fait que donner forme, consistance technique, à l'impossibilité de jamais rejoindre l'autre.

Références

- Clam J. (2007), *Sous le régime de l'intime. Contributions à une sociologie et une psychologie de l'intimité contemporaine*, Paris, Ganse Arts et Lettres.
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.
- Parsons T. (1951), *The Social System*, London, Routledge & Kegan.
- Quéau Ph. (1993), *Le virtuel, vertiges*, Paris, Champ Vallon, INA.
- Turkle S. (1995), *Life on the Screen : Identity in the Age of the Internet*, New-York, Simon & Schuster, 1995.
- Young R.M. (1996), Primitive Processes on the Internet, paper presented to THERIP conference, April 1996.
- En ligne: <http://human-nature.com/rmyoung/papers/index.html> (page consultée en mars 2014).

Réseanances

À propos de *Fake*, de Giulio Minghini

Écrire des histoires de gens qui écrivent des histoires

L'exemple que nous donnions, en introduction de cet ouvrage, de notre amie férue de romans Harlequin, nous faisait nous demander si, pour connaître les scripts amoureux des lecteur(trices) de romans Harlequin, il était utile d'avoir des entretiens avec eux/elles, ou si l'on n'avait pas intérêt à aller directement à la source en analysant le corpus des romans eux-mêmes, comme l'ont entrepris, avec des œuvres littéraires sans doute plus consistantes mais peut-être moins communément partagées aujourd'hui, un Roland Barthes ou un René Girard.

La même question se pose dans l'analyse de ce qui agit les internautes fréquentant des sites de rencontre en ligne. Elle est, par surcroît, encouragée par la difficulté de l'accès aux usagers de ces sites. Certains se prêteraient volontiers à l'exercice de l'entretien avec un chercheur, mais il n'est pas sûr qu'ils soient représentatifs de l'ensemble des inscrits sur ces sites, ni a fortiori des anciens inscrits, ceux qui ont peut-être davantage à dire sur leur satisfaction ou leur déception concernant leurs rencontres en ligne. Pascal Lardellier annonce dans son étude sur ce sujet (2004) qu'elle est fondée sur des enquêtes, des questionnaires, des entretiens, une observation participante, mais dont finalement on ne sait pas grand chose. L'option prise par l'auteur de noyer l'ensemble de son matériau dans la forme d'un seul récit, celui d'une rencontre-type sur le Net, attribuée à ce récit les caractéristiques d'une fiction. Ce qui ne retire rien à sa pertinence en tant, précisément, que fiction décrivant les scripts des usagers des sites de rencontre, comme le ferait un roman empruntant ces derniers comme cadre de l'action. Nous uti-

lisons, à l'occasion, le même procédé, comme on en verra un exemple dans le chapitre qui suit celui-ci.

Il y aurait donc quelque pertinence à réunir et analyser des œuvres de fiction mettant en scène des rencontres en ligne, puisque la diffusion des ouvrages racontant des histoires d'amour, même fictives, contribue logiquement à la diffusion des scripts qui organisent dans la réalité les modalités de la rencontre entre les lecteurs et lectrices de ces histoires.

Mais, comme nous le montre le cas de XX dans le chapitre précédent, incapable de mettre sur ce qu'elle vit les mots qu'elle pourrait reprendre de personnages de fiction qui l'auraient déjà vécu ou décrit, la littérature et la filmographie font défaut, qui font des rencontres en ligne leur thème central : les œuvres étaient inexistantes il y a dix ans et sont encore sporadiques aujourd'hui. La réalité est que les internautes utilisent préférentiellement Internet pour raconter les histoires qu'ils vivent sur Internet. La narration des histoires d'amour contemporaines ne se déploie pas préférentiellement dans les livres, mais dans les échanges entre les acteurs eux-mêmes de ces histoires : échanges de courriels, sur les forums de discussion, sur Facebook, sur les sites de rencontres. Et il s'agit là d'une narration partagée, dont les lecteurs sont en même temps auteurs, dérogeant au modèle asymétrique de l'auteur s'adressant à un lecteur muet.

Depuis la fin des années 2000 seulement, du côté francophone, quelques romans peuvent être mentionnés. David Monfils, dans *Sous le rêve d'un ange* (2007), raconte l'histoire d'une femme qui fait sur les réseaux la rencontre d'elle-même à travers les autres. Son ordinateur devient pour elle un miroir qu'elle franchit pour se retrouver de l'autre côté, dans un monde où tout est relatif, où l'amour et la liberté revêtent de nouvelles significations, où la vérité et le mensonge ne sont plus en opposition. Le récit est inspiré de l'expérience personnelle de l'auteur, qui dit avoir retrouvé le goût d'écrire en échangeant avec les femmes rencontrées sur le site sur lequel il s'était inscrit.

L'amour au bout des doigts, de Renée Bonneville (2011), conte les histoires de trois amies qui, arrivées au tournant de la retraite, décident de s'inscrire sur un site Internet pour y dénicher l'homme qui comblera leurs attentes. L'auteure, qui n'a pas fait elle-même usage des sites de rencontre, s'est par contre entretenue avec plusieurs dizaines de personnes qui en avaient une expérience positive.

La diffusion de ces romans reste toutefois confidentielle, ce qui limite leur portée médiologique. Le cinéma est plus productif sur ce thème, peut-être parce que le médium est plus spontanément pratiqué par le même public qui fréquente assidument les réseaux : nous avons affaire à la génération des écrans. Après le film qui lance probablement le thème dans le grand public, *Vous avez un message* de Nora Ephron (*You've Got Mail*, 1998), plusieurs réalisations mériteraient d'être analysées. On peut signaler *Rencontre en ligne* de Curtis Crawford (*The Boy She Met Online*, 2010), ou *Chercher le garçon* de Dorothée Sebbagh (2012). La plupart des films sentimentaux font aujourd'hui une place à la séquence obligée de l'inscription de leurs personnages sur un site de rencontre.

La filmographie, qui diffuse dans un public plus large, se signale cependant par des scénarios qui ne dérogent pas au script romantique : passé le premier contact en ligne, les héros finissent par se rencontrer dans la vie "réelle", et la figure de l'amour duel exclusif reprend alors ses droits, comme si le support technique qui a permis la rencontre était transparent à celle-ci, n'exerçait aucun effet sur ses modalités. Il faut y voir une complicité du médium cinématographique avec la narration romantique classique : comme le montre, dans le chapitre précédent, l'échec du tournage du *Navire Night*, le cinéma semble ne pas pouvoir raconter une histoire qui se passerait sur Internet, entre des personnages qui vivent des émotions et des interactions qui passent par l'écriture.

Nous avons fait le choix, dans les lignes qui suivent, de partir de *Fake*, de Giulio Minghini (2009), un roman qui a été signalé par la critique à l'époque de sa publication, et a connu de ce fait un petit succès médiatique. C'est l'un des rares romans qui racontent une passion amoureuse dans le développement de laquelle les sites de rencontre en ligne jouent un rôle central, et il présente l'intérêt d'insister sur les ruptures introduites par le médium dans les figures amoureuses contemporaines, plutôt que sur la persistance du modèle romantique. Bien entendu, on se gardera de considérer que le récit en question est représentatif : il est au contraire excessif, et nombre de rencontres effectuées sur les réseaux mêlent, plus subtilement que dans ce roman, des résultats tantôt décevants, tantôt heureux, y compris pour une même personne. Mais c'est dans l'excès même du pinceau de l'artiste que nous pouvons relever des traits exprimant des schémas relationnels émergents.

Le récit est raconté à la première personne. On reconnaît dans la trajectoire du narrateur, un jeune Italien installé à Paris, l'auteur

lui-même, qui a admis par la suite (JBB 2009) l'inspiration en partie autobiographique de ce premier roman. À la suite d'une rupture douloureuse, le narrateur s'inscrit, sur le conseil d'une ancienne maîtresse, sur un site de rencontres. Il y enchaîne les relations éphémères et finit par se perdre dans la succession ininterrompue des corps des femmes avec qui il couche et la démultiplication des regards qui ne font que lui renvoyer l'image des identités mensongères qu'il leur propose pour arriver à ses fins.

Deux thèmes dominent le récit. L'un est celui de l'univers du site de rencontre qui sert de théâtre à l'action. Il s'agit pour l'essentiel (bien que le narrateur fasse un détour également par *Meetic*), de *PointsCommuns.com*, un site existant réellement à l'époque²⁷, où les couples sont invités à se former en fonction de leurs goûts culturels communs : les livres, les films, les musiciens qu'ils aiment. Le narrateur porte un regard acerbe sur le conformisme partagé par les bobos fréquentant ce site, où l'on juge autant les goûts culturels que les sourires sur les photos. La tentative de chacun de se distinguer en affichant ses goûts, en rédigeant des critiques ou des textes d'auteur, échoue dans le tableau d'une masse indifférenciée de semblables discutant avec des semblables : *"Pour remporter une franche réussite, il doit suffire d'avoir lu trois livres et d'afficher des convictions – même vagues – de gauche. Ne pas être repoussant, ne pas faire trop de fautes d'orthographe, se déclarer athée ou agnostique, se la jouer éventuellement un peu "artiste" (photographe doit marcher à coup sûr) et, surtout, être blanc. Je colle parfaitement, en définitive, au portrait robot de l'utilisateur de pointscommuns"* (p. 19). Tout au long du livre, le narrateur relève impitoyablement les indices de la médiocrité ambiante et jette au visage de ses contemporains l'image de leur désespoir, de leur incapacité à se rencontrer et à s'attacher, de leur frénésie à s'imiter dans la quête même de distinction, de leur solitude et de leur soif d'amour. Vécu qu'il partage en fait avec eux. *"Allez mes bobos, encore un petit effort pour devenir définitivement fascistes"* sera sa première annonce (p. 19).

Au milieu de ces clones, le narrateur se perd. L'autre thème important est donc celui de l'identité, thème annoncé dans le titre : le "fake" désigne une fausse identité utilisée sur un site pour tromper ses interlocuteurs ou les confondre dans leurs propres tromperies. Giulio Minghini confirme dans une interview que cette ques-

²⁷ Il semble avoir fermé début 2018.

tion est centrale pour lui : *“Depuis que j’ai quitté l’Italie, je me considère comme un exilé. Ce n’était pas facile pour moi d’abandonner mon pays, mais il est plongé dans une telle décadence...”*. Dans *Fake*, il évoque ce *“pays gouverné par le pire. L’Avant-garde même du Pire : abolition de tout discours, vulgarité diffuse des mœurs, corruption généralisée et systématique, ignorance érigée en règle, culte éhonté de l’argent, mépris affiché pour l’intelligence, moralisme rance”* (...). *“Fake, c’est vraiment un livre sur l’exil. D’un pays, d’une langue, de soi-même. Le narrateur se perd complètement, se falsifie, s’éloigne de lui-même. Il devient un "fake", une contre-façon”* (JBB 2009).

Bien que l’auteur lui-même minimise le rôle du dispositif (cela se passe sur un site de rencontre mais ce pourrait aussi bien être, selon lui, le récit d’une plongée dans n’importe quelle addiction), nous proposons de relire son récit en nous centrant sur cet aspect : le dispositif formate nos dispositions. L’addiction se présente alors, sous cet éclairage, comme une figure de la rencontre avec l’autre, telle qu’elle est accompagnée, voire organisée, par le médium du site de rencontres.

De même que Cervantès ou Flaubert racontent les histoires de personnages qui lisent des histoires, écrivant ainsi des livres sur les effets des livres, il convient de lire *Fake* à deux niveaux : comme une fiction dont la scène centrale est un site de rencontres en ligne, le médium qui nous intéresse ; mais également comme un récit en partie autobiographique (ce qui justifie son intérêt : il n’est pas entièrement fictif), qui nous donne par conséquent à recevoir le matériau qui nous intéresse (son témoignage) à travers le filtre d’un autre médium, un livre. Giulio Minghini écrit, et il écrit bien, d’une plume qui annonce un talent d’auteur d’autant plus remarquable que le français n’est pas sa langue maternelle. L’importance de l’écriture sur le contenu même du récit doit rester d’autant plus présente à notre esprit que, par une sorte de mise en abyme, elle est précisément mise en scène dans le récit lui-même. Le narrateur ne s’inscrit pas sur n’importe quel site de rencontres, il investit un site sur lequel des qualités d’écrivain entrent dans le processus de séduction : quelqu’un qui sait écrire, sur ce site, a davantage de chances de séduire.

Le récit

Après trois ans de vie commune qui finissent en silences, disputes, rapport sexuels devenus laborieux et insatisfaisants, le narra-

teur et sa compagne Judith n'ont plus rien à se dire. C'est Judith qui rompt. La décision est logique. *"Pourtant, écrit le narrateur, lorsqu'elle m'annonça, deux semaines après notre retour à Paris, qu'elle voulait qu'on s'arrête, je ressentis comme une brisure sèche"* (p. 11). La déroute du narrateur est manifeste : il erre, s'effondre un soir en pleurs devant ses amis, se réveille le matin *"avec des lacets invisibles qui me serraient le cou et un silence aigu dans les tympans"* (ibid.).

L'épisode qui déclenche "l'explosion définitive" est figuré par un coup de téléphone qu'il lui passe un soir : *"Elle prenait l'apéritif avec un copain, je la dérangeais"* (p. 12). Il lui parle, mais après l'avoir écouté pendant une demi-heure, elle l'interrompt par un *"ça ne marche pas entre nous"*. La rupture est consommée. Le vécu de la séparation est alors d'une violence qui surprend le narrateur lui-même. Il n'a qu'une idée : s'extraire de la douleur qu'elle lui inflige. *"Je ne veux rien, rien du tout. Si ce n'est gerber Judith, et au plus vite. L'arracher à jamais de mes pensées comme une vieille affiche"* (p. 22). *"Je dois organiser toutes mes soirées pour éviter de me retrouver seul à seul avec ma Wyborowa glacée et le souvenir toxique de Judith"* (p. 30).

Sur les conseils d'une amie, le narrateur s'inscrit sur le site de rencontre *Pointscommuns.com*. Il y prend le pseudo de Delacero, un mot découvert dans un livre consacré aux bordels en Italie. Dans les maisons de plaisir d'autrefois, on pouvait disposer des services d'un homme en compagnie de qui on pouvait entreprendre une prostituée, soit qu'il fût là pour voir, soit que le client fût là pour voir le *delacero* baiser la prostituée. Le narrateur ne s'attarde pas à commenter ce choix, mais il est intéressant, car il exprime la reproduction d'une situation à trois dont nous soulignerons, après René Girard (1961), qu'elle a vocation à attiser le désir.

La première expérience du site est celle de l'énigme posée par les fiches des membres. Derrière, il y a un secret à découvrir. *"Il m'arrive de me demander si l'action d'ouvrir leur fiche – parfois plusieurs fois de suite –, engendrée par une simple pression du doigt sur ma souris, ne correspond pas à un début de pénétration"* (p. 14). *"Dans ce jeu où tous les joueurs avancent masqués, je lance une phrase à un visage caché derrière une photo. (...) On ne sait pas ce qui incite quelqu'un derrière un écran à nous répondre"* (p. 17).

Au début, les différences entre un grand nombre de profils excitent sa curiosité : *"Je commence à me sentir envoûté par cette*

nouvelle manière de rencontrer des femmes. Une liste de profils irrégulièrement riches en détails, des photos plus ou moins récentes ou nettes, des "relations souhaitées" assez vagues : "amour, sortie, échange, autre" (p. 27). L'enjeu est de faire tomber par un rendez-vous le masque que constitue le pseudo, pour boire ces différences. "Il m'est impossible de me concentrer sur un seul [profil]. Mon esprit se dissout dans un kaléidoscope d'existences offertes" (p. 30).

Approcher des êtres à l'identité inconnue implique une stratégie fondée sur le bluff : il écoute ou fait semblant, s'accorde à la cadence de la répartie de l'autre, construit un personnage qui doit répondre aux attentes. Très rapidement, le personnage se clive du sujet en s'adaptant à chaque interlocutrice. *"Je peux cibler une fille, en ignorer ou en aborder une autre en même temps avec une froideur en quelque sorte mathématique. À une distance vertigineuse de moi-même et des autres, j'agence mon emploi du temps ainsi que la tension émotive que chaque relation requiert. Je suis la vérité de mon profil virtuel : invention perpétuelle sous un masque impassible de pixels" (p. 31). La mise à distance de soi lui permet l'économie de la blessure risquée dans la rencontre avec l'autre, qui éveillerait celle provoquée par la rupture d'avec Judith. "Jamais je ne me laisse toucher vraiment par les mots que je reçois, jamais je ne baisse la garde, jamais je ne me dévoile. Je vais vers l'autre en me rétractant de moi-même" (p. 38). Cette attitude conduit à n'offrir à l'autre qu'un personnage et à n'obtenir en retour que son personnage à elle, partie produite par l'annonce qu'elle a rédigée, partie produite par lui dans ses projections ("l'invisibilité réciproque favorise la procréation immodérée de fantasmes", p. 32).*

"Toutes ces histoires me donnent l'impression de vivre. Mais ce n'est pas ce qui se passe en réalité. Je ressemble à un histrion tout le temps sur scène, maintenu en vie par la représentation qu'il improvise chaque soir" (p. 68). La métaphore théâtrale pourrait assez aisément se lire dans les catégories d'Erving Goffman (1954). "Et si tout ce qui survit du théâtre était passé ici ? Dans ces rencontres éphémères d'inconnus qui jouent à séduire un public d'une seule personne tous les soirs changeante. Dans cette dramaturgie secrète de maladresse et de calcul foireux. Intermittents du spectacle de nous-mêmes, cotisants du néant amoureux" (p. 89).

Les différences qui attirent au début cèdent le pas aux ressemblances, à la communauté de tous ces internautes, fondue dans leur commune quête d'amour et de reconnaissance, que leurs personnages n'arrivent plus à distinguer les uns des autres.

Le narrateur renoue, à un moment, avec Judith. Ils échangent d'abord quelques mails, prennent un verre, et couchent ensemble le soir même. Le lendemain matin, il repart : il a d'autres rendez-vous. Pourtant, Judith continue à le hanter, comme la source originale de cette multiplication des copies partielles qui n'arrivent jamais à la remplacer et qui continuent à la relier à lui. *"Judith revient à moi en rêve comme un rébus lancinant ou une interrogation chiffrée. Elle est cette main invisible qui me pousse violemment, et par surprise, contre un miroir"* (p. 48).

Judith, de son côté, semble être attirée de façon ambiguë par la conduite de son ex. Elle s'est inscrite sur *Pointscommuns* dans le but de le surveiller, elle consulte en cachette le carnet d'adresse de son téléphone mobile et envoie des SMS assassins aux femmes inconnues d'elles qui y figurent. Mais l'incommunicabilité entre eux semble irréversible : *"Alors qu'elle se rapproche de moi, je m'éloigne définitivement de nous"* (p. 53).

Judith lui écrit une longue lettre qui termine par ces mots qui le "secoient violemment" : *"T'es encore vivant, et ta vie sans moi, c'est le crime parfait"* (p. 85). Un jour, il cesse d'avoir de ses nouvelles. Il lui demande si elle a rencontré quelqu'un. Elle lui répond que c'est "plus compliqué que ça" et il comprend immédiatement que c'est "aussi simple que ça". Il a soudain "la sensation de brûler" (p. 113).

Les signes de l'addiction se manifestent à la recherche de sensations toujours plus rapprochées. Incapable de rester seul, il doit organiser le planning de ses rendez-vous tout en mettant à jour régulièrement le catalogue de ses maîtresses. *"Mes rendez-vous, eux, sont parfois dangereusement rapprochés. Souvent, je dois me hâter, avec une excuse quelconque, de mettre la fille à la porte. Sandrine est à trois stations de métro, ou Judith arrive dans un quart d'heure. Une douche rapide, un shot de vodka et c'est reparti"* (p. 42).

Souvent, ses histoires s'achèvent de façon brutale, sur un mail ou un texto envoyé par son interlocutrice : "plus la peine de me contacter". Ces ruptures subies, qui sont le symétrique de celles qu'il inflige lui-même à d'autres, éveillent à chaque fois en lui l'évocation de la rupture avec Judith (*"Je tombe en disgrâce"*, p. 55), mais il peut les gérer en raison de la superficialité de la relation : ce ne sont que de *"rapides brûlures qui me traversent un moment et qui cicatrisent sans besoin d'explications. Le discutable avantage*

de vivre plusieurs histoires parallèles consiste à n'en vivre aucune pleinement" (p. 55).

L'inconstance, dont le narrateur juge qu'elle est sa "qualité principale", "*ici portée à sa plus parfaite expression*" (p. 30), organise un espace du désir dans lequel, au lieu d'occuper le pôle désirant tandis que Judith en occuperait le pôle objet, il peut survivre en occupant le pôle objet qui le libère de désirer. "*Je me retrouve dans la posture, aussi confortable que déplaisante, du narrateur des Jeunes filles de Montherlant, qui assailli par les avances d'admiratrices exaltées, ne peut qu'aiguiser sa cruauté de jugement, tout en gardant un détachement presque absolu envers elles*" (p. 55).

La rencontre avec Jade amorce un tournant, avec la mise en place d'une relation différente, ou plus exactement avec une répétition du même type de relation instrumentale, mais avec cette fois une inversion des rôles. "*Elle met les choses au clair tout de suite, comme dans les préliminaires d'un contrat, ou d'un combat : aucun sentiment*" (p. 108). Jade n'est pas dupe des personnages que joue le narrateur, elle est en fait une version féminine de ses propres attitudes. "*En sa compagnie, je me sens comme un vieil acteur ringard qui serait contraint de puiser au fin fond de son répertoire pour réussir à exciter encore la curiosité d'un public sceptique ou ennuyé*" (p. 109). À un moment donné, elle lui avoue avoir couché avec trois hommes du site au cours des derniers jours. "*La nouvelle, qu'elle me présente avec un sourire glacial, me coupe le souffle*" (p. 111). Comme elle constate sa réaction, elle tente de minimiser l'importance de ces rencontres, mais le narrateur ne peut que reconnaître la même stratégie qu'il a lui-même déjà utilisée pour apaiser la jalousie de ses conquêtes. Il a rencontré son double, mais en plus cynique et plus déterminé. Car, contrairement à lui, Jade ne se dissimule pas, elle raconte tout ce qu'elle vit avec d'autres hommes, tandis que lui, enfermé dans ses mensonges, ne peut que continuer à taire les relations qu'il continue à avoir avec d'autres femmes, et meurtri dans son amour-propre et maladivement curieux, ne peut que s'efforcer de ravalier ses questions. Elle développe avec lui un jeu pervers de rendez-vous manqués alternant avec le récit de ses coucheries.

La rupture définitive avec Judith précipite alors la réactivation de l'être-amoureux, cette fois en direction de Jade. Il n'arrive pas à joindre cette dernière, se demande ce qu'elle fait lorsqu'il ne la voit pas connectée. "*Je suis pris d'une jalousie impuissante faite d'hallucinations qui m'ôtent le sommeil. Je prête à Jade les aven-*

tures parallèles que je vis sans qu'elle le sache. Dans le tribunal de mon esprit, je l'accuse des fautes que je commets à son insu" (p. 117).

À ce jeu, *"les autres filles ne représentent plus qu'une série d'exercices abstraits et pénibles qui ponctuent des journées vides"* (p. 120).

La rencontre avec Camille (p. 99sq) lui révèle l'utilisation des "fakes". Alors qu'il prend un apéritif avec elle, elle le confond en lui annonçant qu'une autre femme, avec qui il a rendez-vous le lendemain, n'est autre qu'elle-même : elle l'a piégé avec une fausse annonce, une identité créée de toutes pièces pour le mettre à l'épreuve.

Il se met alors à rédiger de nouvelles fiches, plusieurs hommes et quelques femmes, dotées de leurs propres caractéristiques et d'une activité d'écriture sur le site qui définit des personnages différents de Delacero. Santasangre exprime dans ses textes un sentiment de manque teinté d'absurde, il plaît aux filles, devient l'un des rédacteurs en vue du site et commence à nouer des correspondances avec d'autres membres. Parpadeo ne parle qu'au travers de proverbes soufis ou de sentences indiennes. Scardanelli n'écrit que sur la mort de sa mère. Loveless est une jeune fille noire qui travaille dans l'édition.

Au début, ses fakes sont conçus comme autant de personnages destinés à attirer des correspondantes dans ses filets. Mais avec le temps, et la précipitation de la relation avec Judith et avec Jade, la décomposition de son système le conduit à faire réagir les uns sur les commentaires des autres. Il se compose une sorte de théâtre de marionnettes dont il contrôle tous les acteurs, en circuit fermé. Parpadeo tente de séduire Loveless, se fait rembarrer, finit par obtenir un rendez-vous où elle ne viendra pas. *"Au moins trois fois par semaine, j'accouche d'un fake plus labile dont la vie est programmée à trois jours. Ces doubles illettrés (aucun d'eux n'écrit de commentaires) ont une tâche bien précise : mettre Jade à l'épreuve"* (p. 128). Il constate que ces fakes arrivent à obtenir d'elle des réponses qui le font perdre pied. *"Pourquoi être soi si l'on peut être un fake ?"* (ibid.).

"Dans l'état de demi-veille dans lequel je me retrouve au bout de trop d'heures de connexion, je crois entendre, de temps à autres, certains fakes médire de moi" (p. 134). *"Je me réveille avec une seule certitude : ils sont une mer démontée, ils exigent ma tête.*

Il faut les apprivoiser à tout prix, ou ce sera bientôt l'écran vide" (p. 136).

Un jour, Jade lui laisse un message sur le répondeur, dans lequel elle lui explique qu'elle "n'est pas dans l'histoire" et souhaite qu'ils arrêtent de se voir. "*Dès que je raccroche, je suis envahi par un sentiment de paix furieuse*" (p. 138). "*Je me suis falsifié. J'ai fabriqué une fausse monnaie de moi. Et jamais, en aucun cas, cette monnaie ne pourra me racheter. Plus jamais, je note, d'une écriture enfin claire et appuyée, sur mon agenda. Puis je clique sur Déconnexion*" (ibid.). Le récit s'arrête sur ces mots.

Perte

Le récit de Giulio Minghini débute alors que se termine une relation de trois années avec Judith. La rupture d'avec cette dernière est le moment inaugural de la plongée du narrateur dans le "labyrinthe" des sites de rencontre. Ce mode d'entrée dans un processus qui consiste à éprouver le manque de la relation à l'autre au moment où l'autre ne veut plus de soi est un classique du déclenchement d'une mécanique désirante à rebours. On l'observe, un peu plus loin dans le récit, se manifester chez Judith, qui à son tour cherche à renouer avec le narrateur à partir du moment où c'est lui qui s'éloigne d'elle.

On ne sait rien de ce qui fondait cette relation au départ, et il semble en effet peu important d'avoir à rappeler leur histoire, car ce n'est pas dans celle-ci que l'on trouverait la source du récit qui va suivre. C'est la rupture, par elle-même, qui précipite le vécu de l'absence et, par suite, du manque. De ce qui précède, le narrateur n'a rien à dire. C'est l'annonce par Judith de sa décision d'arrêter qui provoque en lui cette "brisure sèche".

Il nous faut cependant nous interroger sur le retrait, hors champ de la narration, de ce qui dans la relation finissante avec Judith prépare la catastrophe subjective du narrateur. La rupture n'est pas un coup de tonnerre dans un ciel bleu. Elle ne traduit pas la perte inattendue et subite d'une relation jusque là idyllique, ce qui serait un traumatisme compréhensible. Après trois ans de vie commune, la relation s'étiolait, les silences alternaient avec les disputes, les rapports sexuels étaient devenus insatisfaisants : on se dit que la fin était logique. Le narrateur aurait pu la décider en premier, et c'est alors Judith qui se serait retrouvée en situation d'être abandonnée. La réversibilité des positions est remarquable à cet égard : les effets d'une rupture ne sont pas équivalents chez celui

qui la décide et chez celui qui la subit, à telle enseigne que cette dissymétrie, connue de tous les amoureux, provoque une conduite fréquente qui consiste à rompre par anticipation une relation. Il s'agit de rejeter l'autre de peur d'être celle ou celui qui se fera rejeter. Cette anticipation permet en effet à celui qui prend la décision d'assurer ses arrières en ayant déjà quelqu'un d'autre en vue, ainsi que cela semble être le cas de Judith, alors que celui qui subit la rupture est pris au dépourvu : il ne peut que constater que l'univers de l'autre se ferme à lui, comme un paradis perdu où il voit danser l'autre avec ses rivaux, alors que lui-même fait l'expérience de l'enfer. En effet, contrairement à ce que dit Sartre, l'enfer, ce n'est pas les autres : le drame de la passion, c'est que tous les autres sont au paradis, et l'enfer, c'est de se retrouver seul en enfer.

Ces considérations n'épuisent cependant pas l'analyse de ce qui constitue ici le sentiment de perte et d'abandon. Passé le moment du choc, le narrateur devrait pouvoir se reprendre puisque, précisément, la relation était devenue vide et que sa fin lui ouvre l'opportunité de nouvelles relations. Quelque chose dans la vacuité même de la relation alimente son potentiel toxique. Pourquoi, justement, le narrateur n'est-il pas celui qui a rompu le premier ? Pourquoi s'est-il laissé enfermer dans la représentation d'une relation qui devrait durer toujours (puisque'il est tellement inattendu qu'elle se soit terminée) et dont il ne faisait pas l'effort de s'extraire, alors même qu'il la vivait lui-même comme vide et insatisfaisante ? Cette question travaille, on le sait, quantité de couples qui se maintiennent dans un vécu comparable, alors que leur entourage juge qu'ils feraient mieux de rompre.

La perte de la relation à l'autre construit à rebours ce qui en était le contenu : l'épuisement de la relation dans le quotidien ne signifie pas qu'elle est devenue vide, mais qu'elle est au contraire, à certains égards, devenue trop pleine. L'ennui dissimule cette réalité que l'autre est là, assurance de l'habitude, il ne manque pas, il ne laisse pas à désirer. C'est sa décision de partir qui révèle qu'il avait fonction de miroir, certes terni, mais confortablement permanent. Le constat que l'on est devenu rien pour l'autre, en tous cas rien qui vaille davantage l'effort de rechercher la poursuite d'une vie à deux, précipite la sensation d'inexistence. Cette sensation de ne plus exister est évidemment renforcée si, par fatigue et manque d'envie de sortir voir ailleurs, le sujet a fini par faire de l'autre le seul être présent dans un environnement rétréci au couple.

Le moment inaugural de crise que constitue la perte de l'autre, à l'issue de cette relation pourtant devenue exsangue, éclaire d'un jour particulier la figure de la perte en général, en ce qu'elle peut être inaugurale de la passion. Il existe des cas de pertes plus sévères qu'une rupture conjugale. La mort du conjoint est bien plus irréparable, de même que celle d'un père, d'une mère, ou d'un enfant. La psychanalyse y verrait la réactualisation d'une perte plus ancienne encore, celle du ventre maternel d'où la naissance nous rejette, avec une violence tout aussi brutale, rapide et irréversible. Mais l'essence de la souffrance liée à de telles pertes mérite aussi d'être interrogée à l'aune du constat que, fréquemment, du vivant du disparu, l'univers des relations entre lui et ses proches n'était pas forcément plus dense que le quotidien de tout un chacun. Quand nous vivons avec les nôtres, le quotidien nous assure de leur présence sans que nous ressentions le besoin de les voir tous les jours, de leur parler d'autre chose que de trivialités usuelles ("As-tu fait les courses?"), parce que nous ne nous attendons pas à ce qu'ils puissent disparaître du jour au lendemain.

La pensée qui vient alors le plus souvent au sujet qui vit la perte irrémédiable d'un proche n'est pas celle du malheur de l'autre, mais de son malheur à lui. Le malheur, l'autre ne le ressent plus, il faut bien le dire : il y a été mis fin par sa disparition même. Mais le malheur dans lequel sa disparition laisse celui qui reste est insoutenable, et peut souvent se résumer à cette formule attributive du tort à l'autre : comment a-t-il pu me faire cela ? Ce contenu du vécu de la perte est d'ailleurs encore plus manifeste si, par surcroît, le disparu a mis lui-même fin à ses jours. Le suicide est une épreuve insoutenable pour les proches, car la décision de disparaître semble leur dire qu'il ne pouvait supporter davantage l'enfermement dans la bienheureuse banalité des liens quotidiens avec eux. Le disparu signifie brutalement, et irrémédiablement, en gardant pour lui le dernier mot, que ceux qu'il laisse derrière eux ne valaient pas de le retenir, qu'ils ne valaient rien. En cela, il révèle la portée de la perte, qui est d'être une blessure narcissique pour le sujet.

La rupture d'avec un conjoint pour lequel il semblait que l'on n'éprouvait plus rien peut ainsi être le détonateur inattendu d'une passion rétrospective, très exactement comme le manque d'une drogue ne se manifeste qu'au moment où la consommation en est interrompue. C'est alors moins l'être perdu que l'on cherche à retrouver, que l'état de réplétion satisfaite qu'il procurait : pour re-

trouver cet état, nous sommes prêts, comme le narrateur de *Fake*, à nous engager dans une quête affolée d'objets de substitution. Plus généralement, toute perte significative, parce qu'elle nous adresse, venant de l'être disparu, le message de notre propre inexistence (nous ne valons rien, puisque nous n'avons pas su le retenir), nous expose à tomber amoureux du premier venu/de la première venue à qui nous attribuerons de pouvoir nous reconnaître à nouveau.

Judith déclare de manière appropriée : *“Ta vie sans moi, c'est le crime parfait”*, oubliant que c'est elle qui, au départ, met fin à la relation. La rupture s'inscrit dans un schéma de perte qui constitue l'équivalent d'une mort de l'autre provoquant une mort de soi-même. La relation faite d'une quotidienneté difficile, insatisfaisante, est considérée par le récit comme une donnée hors-texte parce qu'elle ne révèle son essence qu'au moment où elle s'interrompt : certes, l'autre ne faisait plus guère qu'acte de présence, mais précisément, il apportait la sécurité d'un meuble faisant fonction de miroir (une armoire à glace). Quand disparaissent le meuble et sa fonctionnalité de miroir, le sujet disparaît de ne plus se savoir vu par l'autre. La perte d'une relation qui ne se pensait plus, où il était devenu possible de ne plus s'interroger, où l'autre était comblant de n'être simplement pas manquant, interroge, dans le silence du récit de Minghini, l'essence de cette relation préexistant à la perte : elle est *“toxique”*, comme le formule le narrateur, au sens où elle a consistance d'addiction.

Addiction

Dans une interview accordée au journal en ligne *Article11* (JBB 2009), Giulio Minghini précise son point de vue d'auteur concernant son récit : *“Ce n'est pas vraiment un livre sur les sites de rencontre, mais sur le sexe, sur la solitude, sur le désastre amoureux. C'est l'histoire d'un homme égaré dans un labyrinthe qui s'appelle sites de rencontre, mais ce pourrait aussi bien être dans les drogues, les clubs échangistes ou Second Life. Il me semble que ces addictions sont comparables, c'est d'abord de ça que je parle”*.

La soif de conquêtes et l'addiction au corps des femmes qu'il consomme les unes après les autres suggèrent une plongée dans la sexualité libertine que les sites de rencontre facilitent. Mais Minghini corrige : *“Mon livre conte une fuite profonde, pas l'épopée d'un libertin. Le narrateur n'en tire que rarement de la jouissance, et elle est toujours teintée de douleur et de souffrance. Ce n'est pas*

une quête hédoniste, mais une fuite des sens". Et dans *Fake*, il l'écrit : "Tout ce qui était libertinage au dix-huitième siècle en Europe, lorsque l'emprise de la morale catholique était suffocante, n'est plus qu'une forme de libéralisme sauvage diaboliquement déguisé en liberté".

Il y a donc une différence essentielle entre le contrat libertin, portant sur un partage du plaisir entre deux partenaires mutuellement respectueux l'un de l'autre, et ce qui est en jeu dans la "fuite des sens" décrite dans le récit. Le personnage du narrateur n'échange pas, dans une relation qui laisserait chacun des amants indemne, disposant en quelque sorte d'une réserve qu'il ne livre pas à l'autre : c'est ici l'être même de l'autre, dans son intégrité, qu'il cherche à atteindre, l'instrumentant pour se reconstruire, lui, ou alors pour se faire disparaître, l'emportant avec lui dans son naufrage.

Ce rapport à l'autre est d'une certaine façon déjà inscrit dans la relation du narrateur au personnage de Judith. Ainsi que nous venons de le souligner, on ne sait pratiquement rien de cette relation, puisque le récit commence là où elle est en train de s'achever. C'est une vie de couple comme il en existe beaucoup, qui paraît ne plus rien apporter à ses deux protagonistes, enfermés dans le silence et les disputes, et dont il serait assez logique que chacun cherche à l'interrompre. C'est la rupture qui, en fait, révèle l'essence addictive de la relation. La douleur telle qu'elle est décrite par le narrateur n'est pas la souffrance liée à la perte d'un objet de désir dont il pourrait faire le deuil. C'est celle du manque physique d'un produit stupéfiant, sur lequel il n'y a pas lieu de s'interroger longtemps : on ne fantasme pas qu'il revienne, on cherche au contraire à s'en débarrasser, ou plutôt à se débarrasser de ses effets, car on a clairement identifié sa dangerosité. "Je ne veux rien, rien du tout. Si ce n'est gerber Judith, et au plus vite. L'arracher à jamais de mes pensées comme une vieille affiche" (loc. cit., p. 22). "Je dois organiser toutes mes soirées pour éviter de me retrouver seul à seul avec ma Wyborowa glacée et le souvenir toxique de Judith" (p. 30). Ce n'est d'ailleurs pas de Judith elle-même que le narrateur est manquant, mais de l'image ("affiche", "souvenir") de Judith, de la relation qu'il entretenait avec elle, de la satisfaction morne que lui apportait sa présence quotidienne et rassurante. Cette relation pourtant décrite rapidement comme vide, finissante, est très exactement l'équivalent d'une substance toxique : inaperçue dans ses effets tant que l'on est dedans, et ne révélant brutalement sa nature que quand son absence fait surgir le manque.

De Platon à Saint-Augustin, l'état amoureux est décrit dans sa principale déviance : le sujet amoureux n'aime pas, il est amoureux de l'amour. Les qualités de l'objet aimé lui importent moins que l'état de félicité dans lequel le précipite le sentiment amoureux. Il peut ainsi passer à côté de la rencontre véritable avec l'autre, c'est-à-dire de l'affrontement à l'autre, car l'autre ne l'intéresse que comme support sur lequel projeter ce sentiment. Judith, en un sens, n'était rien pour le narrateur avant la rupture. C'est la rupture, la figure barthésienne de "l'absence", qui déclenche un mécanisme de reconstruction a posteriori de la relation comme étant ce qui manque au sujet. Ce n'est que par contrecoup que Judith est érigée en position d'objet. Corollairement, l'état amoureux étant ce qui est vraiment recherché, n'importe quel objet substitutif est susceptible de remplacer Judith. Nous sommes bien là au cœur du mécanisme addictif, un produit pouvant se substituer à un autre, faire fonction de méthadone, dès lors qu'il s'agit avant tout d'assurer la continuité d'un vécu sans manque.

Le surgissement du manque précipite ainsi une quête qui est l'équivalent d'une conduite toxicomane. Si Giulio Minghini compare le parcours du narrateur à une plongée dans l'addiction, c'est qu'effectivement ce dernier ne s'engage pas dans un processus de deuil, qui reviendrait à renoncer à Judith en l'intériorisant comme objet de désir. Judith, ou plutôt l'état de non manque que représente Judith, n'est pas l'objet d'un désir, mais d'un besoin. Il ne peut y renoncer, il lui faut lui substituer, dans une dérive métonymique, d'autres objets de besoin. C'est ce qui légitime l'auteur à considérer son récit comme le récit d'une addiction parmi d'autres : le narrateur aurait pu pareillement fuir dans l'alcool, la drogue ou le jeu.

Le choix de s'inscrire sur un site de rencontre n'est donc pas anodin. Le dispositif technique vient ici en résonnance des formes extrêmes que prend le sentiment amoureux aujourd'hui. Il favorise la succession, voire la poursuite en simultané, de multiples rencontres éphémères, et constitue de ce fait le théâtre par excellence du déploiement d'une forme spécifique de la rencontre sexuelle et amoureuse s'étayant sur le schéma addictif. Même si cette forme n'a pas besoin d'Internet pour se nouer entre deux personnes, et qu'à contrario les sites de rencontre permettent également de vraies rencontres, débouchant même sur la formation de couples durables, les particularités du médium (annonces individuelles se présentant comme des fiches produits assorties d'un boniment) font écho à un

discours sur la relation à l'autre présentant insidieusement ce dernier comme un objet à consommer.

Il faudrait situer cette dérive du sentiment amoureux vers l'addiction dans une perspective historique longue. Denis de Rougemont, René Girard ou Roland Barthes, sous des angles d'approche différents, circonscrivent le noyau pathologique de l'être-amoureux autour de son solipsisme : le sujet amoureux ne traite pas l'objet aimé comme un autre véritablement autre, et du reste, l'objet aimé, lui, ne parle pas. Le discours amoureux se déploie dans l'imaginaire du seul sujet amoureux. Il se prête ainsi à la clôture du désir sur l'objet aimé comme sur un objet de besoin.

Cette dérive est encouragée, au-delà du seul champ des relations amoureuses, par l'importance que prend de nos jours le schéma addictif comme forme générale par laquelle s'exprime la souffrance dans nos sociétés. Autrefois, au tournant du XX^e siècle, c'est la névrose, l'hystérie en particulier, qui a pu jouer ce rôle de forme de prédilection dans laquelle une société exprimait la souffrance individuelle. Il y a plus d'un siècle, cependant, les conditions sociales étaient celles d'une économie de subsistance, l'espérance de vie était plus courte, les institutions et les interdits plus contraignants, et le vécu corporel plus quotidiennement inconfortable, voire douloureux, obligeant à un régime psychique fondé sur le renoncement aux objets et aux plaisirs. On ne vivait qu'une fois, en couple pour la vie avec la même personne, on se privait de ce qui était à la fois socialement interdit et matériellement inaccessible. Les figures qui présidaient à l'organisation de la vie psychique étaient de ce fait le conflit intérieur, le deuil et le refoulement.

Aujourd'hui, l'homme vit, non seulement plus vieux, mais aussi plus vieux dans des conditions de confort et de bien-être qui font disparaître ce qui était auparavant l'expérience quotidienne de l'humanité : la faim, le froid, la douleur, la fièvre. Le corps n'étant plus pensé comme une prison de souffrance, il devient possible de se le réapproprier et de s'y identifier, alors que son vécu antérieur invitait au contraire à se plier au modèle d'une séparation forte corps-esprit, avec une recherche de contrôle de l'un par l'autre. La multiplication des objets de consommation permet également de penser un monde où l'on n'est plus obligé de se priver, mais où au contraire tout est disponible. La perspective de vivre plus longtemps avec la ou le même partenaire, dans un environnement où les sollicitations du désir sont plus nombreuses, n'est pas attrayante, et les séparations et divorces se multiplient. La pression d'une idéolo-

gie de l'urgence et du jouir à tout prix décourage de rechercher les arrangements, les médiations, qui permettaient autrefois de faire durer la relation à autrui, et encourage au contraire à passer très vite à autre chose. Progressivement, l'autre tend à être traité comme un objet instrumentable et jetable, sacrificable en tous cas sur l'autel de la liberté personnelle et du besoin personnel de "vivre". Et les conditions d'éligibilité de l'autre comme objet de désir, partenaire de vie, se rapprochent donc considérablement de celles d'un produit répondant à un besoin.

Les techniques de communication médiatisent fortement ces relations sociales nouvelles et le vécu psychique de l'individu contemporain. Contrastant avec une philosophie de l'individualité qui remonte aux stoïciens et qui mettait l'accent sur la propriété de soi par le contrôle de son rapport à l'extérieur, d'où découlait la capacité de solitude, c'est au contraire aujourd'hui la dépendance de l'extérieur qui est valorisée : on existe dans la mesure où l'on est branché avec d'autres. Le "je suis" fonctionne sur les réseaux comme un "je ne suis pas là où j'ai l'air d'être", qui affranchit l'individu de l'autre et du groupe et lui donne un sentiment de toute-puissance. L'autonomie se construit donc dans un rapport paradoxal à autrui, dont on recherche la relation pour en nier en même temps les effets de dépendance.

Médiateurs du désir

Il est intéressant de tenter de lire la fuite en avant du narrateur dans la grille de lecture que propose René Girard (1961) pour l'analyse littéraire des œuvres mettant en scène les jeux du désir et de la passion amoureuse.

Rappelons que la thèse de Girard est que le désir que nous avons d'un objet est toujours suscité par le désir qu'un autre manifeste pour ce même objet. Le rapport à l'être aimé n'est pas direct, mais triangulaire. L'épisode qui, dans le roman, déclenche la fuite en avant est très clairement identifié dans le coup de téléphone que le narrateur passe un soir à Judith : *"Elle prenait l'apéritif avec un copain, je la dérangeais"* (p. 12). La rupture est vraiment consommée à ce moment-là et elle est vécue comme une déchirure dont la violence surprend le narrateur lui-même. Pourtant, Judith avait déjà annoncé qu'elle rompait. Mais c'est l'intrusion du tiers qui relance subitement la mécanique désirante : schéma bien connu du mari qui délaisse sa femme pendant des mois et, lui découvrant un amant, se reprend à la désirer de la savoir désirable par d'autres. Le narrateur

parle à Judith au téléphone pendant une demi-heure, mais elle est déjà ailleurs. Il ne sera plus question de ce “copain” par la suite, mais sa présence chez Judith, comme un point vers lequel se déplace désormais le regard de cette dernière, dépouille brutalement le narrateur de ce qui constituait à son insu, dans le ronronnement d’une relation devenue trop quotidienne, son enveloppe identitaire. Ils se regardaient. Ils se regardaient peut-être de travers, ils se reprochaient l’un à l’autre ce que cet échange de regard avait d’insatisfaisant, mais ces regards croisés dans l’exclusivité de la relation duelle les constituaient néanmoins comme sujets pour un autre. Judith a changé de miroir, mais le narrateur, lui, se découvre n’être plus rien pour personne.

Dans l’état de déshérence où le laisse l’abandon par Judith, le narrateur est en quête de son propre être : se vivant comme rejeté, il éprouve pour lui-même cette “répugnance invincible” (Girard) qu’il croit être le sentiment de Judith pour lui. On doit supposer au narrateur la recherche panique de nouveaux modèles, de médiateurs au sens de Girard, dans la substance desquels il pourrait se fondre : quelqu’un à qui ressembler pour attirer sur soi des regards de reconnaissance, en remplacement du regard perdu de Judith.

Dans les œuvres analysées par René Girard, les médiateurs sont des supports identificatoires distants, extérieurs à l’action romanesque (les chevaliers des romans courtois pour Don Quichotte, les princesses des romans à l’eau de rose pour Emma Bovary) ou internes à l’action, mais souvent d’une classe sociale plus élevée qui les prêtent à fonctionner comme idéaux du moi. Une figure semble avoir été importante par le passé, dans la relation entre Judith et le narrateur : il s’agit du père de Judith, “Grand Philosophe”, professeur à la Sorbonne, à la table familiale de qui il se retrouvait régulièrement, en compagnie d’une cour d’invités suspendus à ses lèvres. On le devine pouvant jouer potentiellement ce rôle du médiateur distant. *“J’étais à la fois tenté et repoussé par ce modèle patriarcal qui n’avait jamais été celui de mon éducation”* (p. 66). Celui qui aurait pu être son beau-père a été à la fois un modèle et un rival, figure freudienne du père dont le gendre vole la fille. Il se dit parfois qu’il aurait dû se marier avec Judith, suivre les séminaires du Grand Philosophe, faire une thèse avec lui, se retrouver à trinquer avec la famille le dimanche soir.

Mais ce paradis est perdu, et il faut au narrateur, désormais, partir en quête de modèles substitutifs. La rupture d’avec Julie appelle une rupture d’avec le modèle de vie bourgeois qu’elle repré-

sente, un rejet de ce médiateur socialement distant et de toutes façons inaccessible. Le non conformisme du narrateur, la partie de lui-même qui déjà repoussait ce modèle du temps de sa liaison avec Judith, s'exacerbe dans une critique désormais acerbe de la mondanité bourgeoise et une exploitation cynique de ses travers, tels qu'ils se donnent notamment à voir sur le site de rencontre sur lequel il s'inscrit.

René Girard observe qu'avec le temps, la démocratisation de la société précipite une réduction de la distance entre le sujet du désir et ses médiateurs, et donc une compétition de tous contre tous dans l'atteinte des mêmes objets. N'importe qui est susceptible d'opérer comme modèle identificatoire, en fonction de traits distinctifs de plus en plus minimes et qui, de surcroît, sont labiles d'un modèle à un autre : tel nous semblera devoir être imité parce qu'il est plus riche, tel autre parce qu'il est plus beau, tel parce qu'il est écrivain ou artiste ou beau parleur, etc. Chez Dostoïevski, qui est l'auteur le plus tardif sur lequel s'étaye l'analyse girardienne, cette distance est minimale : la médiation opère à l'intérieur de la famille elle-même, le désir jaloux dévorant les liens entre père et fils, entre époux et épouse, entre frères.

L'univers d'un site de rencontre opère de ce point de vue comme un espace d'exacerbation du désir mimétique. Non seulement des milliers de concurrents s'offrent au sujet comme des modèles potentiellement imitables, tous fondus dans l'égalité des chances d'un marché généralisé de l'amour (figure décrite dans les romans de Michel Houellebecq), ne se distinguant que par les traits marginaux contraints par la présentation des annonces, mais de surcroît ces modèles sont flous, labiles, transitoires, nul ne sait quels regards ils attirent, personne ne peut estimer quelle est sa position, sa valeur comparée sur le marché. Le narrateur rejette le modèle "bobo" auquel se conforment les participants au site, tout en restant captif de ce dernier. Il restera tout du long prisonnier du paradoxe d'un espace où des semblables à qui il ressemble mais qu'il rejette, lui désignent les objets de son désir, qu'il ne peut, logiquement, que désirer et rejeter à la fois.

Dans le romantisme, le sujet amoureux est classiquement dévoué à un seul autre. Que l'objet de sa passion lui soit, à son insu, désigné par un médiateur (Tristan est amoureux de l'épouse du roi, Julien Sorel s'éprend de la femme, puis de la fille, de ses protecteurs successifs) n'enlève rien à cette unicité de l'objet. Dans la surmodernité, la démultiplication et l'équivalence généralisée des

modèles potentiels auxquels s'identifier provoque un emballement de la mécanique désirante, qui s'épuise à poursuivre les objets successifs, et à chaque fois inadéquats, que désignent trop vaguement ces modèles. L'être de désir naviguant sur les sites de rencontre est comme un possédé, et son démon a pour nom "Légion" : à la fois un et multiple, il habite le troupeau. Selon Girard, à partir de Proust, le médiateur est n'importe qui et peut surgir de n'importe où. Le désir est contagieux, tout individu peut devenir le médiateur de son voisin sans même toujours être conscient du rôle de modèle identificatoire qu'il est en train de jouer. Et le désir redouble d'être partagé par d'innombrables rivaux. Les médiations successives constituent autant de "moi" au sens proustien, isolés les uns des autres : la multiplication des médiateurs provoque la décomposition de la personnalité.

La dérive du narrateur de *Fake* n'est pas sans évoquer le "héros somnambulique" imaginé par les romanciers américains, et dont Girard estime qu'il est la dernière solution pour ne pas renoncer au désir. *"L'alcool, les stupéfiants, la douleur physique très intense, les abus érotiques peuvent détruire ou émousser le désir. Le héros parvient alors à un état d'abrutissement lucide qui constitue la dernière des poses romantiques. Ce non-désir n'a rien à voir, bien entendu, avec l'abstinence et la sobriété. Mais le héros prétend accomplir dans l'indifférence, par simple caprice et presque sans s'en apercevoir, tout ce que les Autres accomplissent par désir"* (Girard 1961, p. 307).

Identités

Comme son titre le suggère, et comme le confirme l'auteur, interrogé à ce sujet (JBB 2009), *Fake* est une interrogation sur l'identité. Récit d'un Italien qui se considère comme exilé de son pays d'origine, il nous renverrait volontiers à l'excursus que Georg Simmel consacre à la figure de l'étranger, dans sa *Sociologie* (1908).

L'étranger se caractérise par la relation paradoxale qu'il entretient avec le groupe social : il n'a d'attaches organiques avec personne, mais fait pourtant partie du groupe. Deux qualités bornent logiquement cette relation paradoxale : d'une part *l'objectivité* de l'étranger, qui le rend apte à recueillir les confidences, à porter le jugement le moins partial, et à occuper de ce fait une position de tiers ; d'autre part le *danger* que comportent cette même objectivité et la liberté qu'elle confère à l'étranger, car en situation de crise du

groupe, elles peuvent en faire un bouc émissaire. On peut repérer cette figure de l'étranger dans la distance cynique que le narrateur de *Fake* peut entretenir à l'égard des énoncés que produisent les participants au site *Pointscommuns.com*. Sa capacité à traiter la relation aux autres avec un détachement instrumental est d'une certaine manière déjà contenue en germe dans cette distance, à la fois à lui-même et aux autres, qui est constitutive de son étrangeté.

Les propriétés médiologiques d'un site de rencontres entrent en résonnance avec cette mise en travail de l'identité. Nous ne revenons pas en détail ici sur cet aspect de la rencontre avec autrui sur les réseaux, que nous avons déjà étudiée dans un opus précédent de ce séminaire (Schmoll 2011). En résumé, la possibilité de s'inscrire sur un site de rencontres en maintenant son anonymat, le choix d'un pseudonyme, l'absence de photos, ou la sélection de photos qui peuvent être floutées, retouchées, voire simplement mensongères, le contrôle exercé par la communication écrite sur ce que l'on dit et que l'on ne dit pas, non seulement autorisent la construction d'une identité à distance de ce que l'on est, mais empêchent même de pouvoir faire autrement, y compris dans les cas où l'on essaie de donner de soi la représentation la plus fidèle possible : l'écart entre le sujet et son personnage est irréductible. Cet écart est encore creusé par les réactions des autres, dont le sujet se rend bien compte qu'elles s'adressent, non à lui, mais à ce personnage qu'il a créé sur le site. La possibilité, comme en use le narrateur de *Fake*, de multiplier ces personnages, soit en passant de l'un à l'autre, soit en les agitant simultanément, diffracte encore davantage les identités.

Dans le récit, la césure inaugurale intervient cependant, à notre avis, en amont de l'inscription sur le site de rencontres, et affecte le personnage de Judith. Le narrateur a conscience qu'il subit le manque de la *relation* à Judith, c'est-à-dire le manque d'un état émotionnel, et non le manque de Judith elle-même. C'est l'image de Judith (une "vieille affiche", un "souvenir toxique") qui est visée, non l'être même de Judith. De cette césure inaugurale découle le traitement que le narrateur peut imposer aux femmes successives qu'il va rencontrer, comme autant d'images, de personnages, substitutifs également capables de prendre la place du personnage de Judith dans la tentative de comblement de son besoin. Cette tentative est toutefois vouée à l'échec, car si tous les personnages féminins sont des candidats acceptables dans cette fugue métonymique, tous répètent inévitablement la même coupure

ontologique qui affecte le personnage de Judith. Aucune femme ne permet de réinstaurer la relation perdue à Judith. Elles ont toutes en commun de n'être pas Judith. Elles sont à la fois toutes différentes de cette dernière, et à ce titre insuffisantes, et toutes suffisamment ressemblantes ou évocatrices de Judith pour rappeler constamment au narrateur celle qui l'a rejeté, abandonné. La course poursuite ne peut que s'enfoncer dans une chosification toujours plus poussée de ses conquêtes, une mise à distance maximale de l'autre et de soi-même.

La césure qui affecte le personnage de Judith intervenant chronologiquement avant que le narrateur ne découvre l'univers des sites de rencontre, ces derniers peuvent être considérés comme ne faisant qu'exacerber un travail identitaire déjà engagé par la perte de l'objet aimé. Mais ils prennent à leur tour un rôle actif de dispositif quand on s'aperçoit qu'ils affectent la relation entre le narrateur et Judith au moment où, plus tard dans le récit, celle-ci essaie de renouer avec lui.

Le narrateur renoue en effet fugacement avec Judith. Cette tentative est permise par la mise à distance d'avec soi-même : le narrateur qui rencontre Judith n'est plus celui qui l'a connue et qu'elle a connu quelques mois plus tôt. Judith n'est plus l'autre unique, mais une autre parmi les autres. Il la traite comme telle : ils échangent quelques mails, prennent un verre, et couchent ensemble le même soir. Le lendemain matin, il repart pour ses autres rendez-vous.

Le retour de Judith réveille cependant l'imaginaire qui le hante, comme la source originale de cette multiplication des copies partielles qui n'arrivent jamais à la remplacer et qui continuent à la relier à lui. *"Judith revient à moi en rêve comme un rébus lancinant ou une interrogation chiffrée. Elle est cette main invisible qui me pousse violemment, et par surprise, contre un miroir"* (p. 48). L'échec de chacune de ses relations à combler le manque que Judith a ouvert signe en même temps l'échec de ses personnages joués dans les relations en question, échec qui le renvoie à chaque fois à lui-même.

Judith, de son côté, semble être attirée de façon ambiguë par la conduite de son ex. Mais la distance qui a permis cette résurgence du désir entre eux creuse en même temps l'incommunicabilité. Le narrateur le formule d'une phrase très exacte : *"Alors qu'elle se rapproche de moi, je m'éloigne définitivement de nous"* (p. 53). Cette formule exprime avec densité la dislocation des iden-

tités entre acteurs de la rencontre : la Judith d'aujourd'hui, fascinée par la nouveauté du narrateur d'aujourd'hui, tente cependant de retrouver le narrateur d'hier dont elle a été éprise (elle "s'inquiète" du changement intervenu en lui). Mais le narrateur d'aujourd'hui se détache à la fois de son moi d'hier et de la relation que ce dernier entretenait avec la Judith d'hier. Judith lui écrit qu'elle souhaite "essayer de nouveau", il répond en lui exposant ses doutes, sans lui avouer que sa nouvelle vie lui convient pour le moment. L'écart des positions prélude à une répétition de la rupture, et donc de l'expérience du manque pour le narrateur d'aujourd'hui, puisque distant désormais de la Judith d'aujourd'hui, il oublie que son moi d'hier n'en reste pas moins attaché à son insu à la Judith d'hier, à travers les autres femmes qu'il rencontre, objets addictifs qui la représentent métonymiquement.

La longue lettre de rupture de Judith termine par des mots qui disent tout aussi exactement le processus délétère qui, en malmenant les personnages, finissent par atteindre les sujets : "*T'es encore vivant, et ta vie sans moi, c'est le crime parfait*" (p. 85). Elle comprend que le narrateur d'aujourd'hui est en train de tuer son moi d'hier en même temps que leur relation, et donc en même temps que la Judith d'hier. Comme elle-même n'est pas à ce point coupée de son moi passé, ce processus délétère contamine son moi présent. Elle ne peut supporter une relation dans laquelle elle est regardée comme morte.

Le récit d'une passion amoureuse laisse toujours plus ou moins clairement se lire ce qui est en jeu pour le sujet dans la relation à l'autre : une réassurance de soi. C'est à cet endroit que peut être pointée l'ambiguïté dans l'usage d'un même mot. L'amour *agapè* est tourné vers l'autre : c'est cet altruisme que l'on trouve dans l'amour des parents pour leurs enfants, ou dans l'amitié. Le sentiment amoureux peut se travailler en ce sens également, mais il est primitivement tourné vers soi-même, car il s'origine dans l'exigence adressée par le sujet à l'autre, de l'aimer, lui. Et cette demande répond à un besoin de se faire dire qui l'on est. Quand le sujet, rejeté, abandonné, ne sait plus qui il est, ce qu'il est, il est pressé de demander à un autre de lui dire qui il est, et d'élire cet autre à cette place de confirmateur indélogeable de son propre moi.

L'emballlement de la mécanique dans des univers réticulaires qui démultiplient les candidats fugitifs à cette place ébranle la stabilité de la figure romantique de l'âme-sœur qui nous dirait (une fois pour toute et pour toujours) qui nous sommes. Leurs environ-

nements instables, angoissants, précipite certes une quête affolée et exigeante de cette figure, qui est peut-être davantage invoquée aujourd'hui que par le passé. Mais le kaléidoscope des rencontres interrompues aussitôt qu'entamées condamne cette recherche à l'échec. La multiplication des partenaires suscite une multiplication des "moi" que nous engageons dans autant de relations séparées et qui s'ignorent les unes les autres.

Dans le roman de Giulio Minghini, la démultiplication des "fakes" que le narrateur crée pour les faire s'agiter comme dans un théâtre de marionnettes exprime la saturation du processus qui, en détachant à l'extrême le sujet de ses personnages, finit par donner à ces derniers une consistance d'agent artificiel autonome.

L'effet d'analyseur de ce processus ne se manifeste au final, de façon salutaire, qu'à partir du moment où, par un retournement des rôles, c'est le narrateur qui finit par se faire manipuler par une des femmes qu'il a rencontrées, le personnage de Jade. Elle l'instrumente, le traite comme il a traité ses rencontres auparavant : comme une marionnette. Ce qui lui permet de clairement réaliser qu'il s'est perdu dans le jeu des interactions entre ses personnages et les personnages des autres, la non rencontre avec l'autre l'ayant conduit à manquer de se rencontrer lui-même.

Perversion

Le petit succès de librairie qu'a connu *Fake* tient à la controverse que le roman permet d'alimenter sur la désagrégation des relations à l'autre qu'accompagneraient les communications en réseau. La plupart des autres romans et films mettant en scène les sites de rencontre brocardent éventuellement les excès de ces derniers, mais se concluent positivement sur le rétablissement d'une relation romantique entre les personnages (ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants). Le tableau des rapports entre personnages dans *Fake* est au contraire continuellement désespéré, et ne fait que s'assombrir jusqu'au dénouement, en forme de point de suspension. Le récit semble donner raison à ceux qui, dans notre entourage, croient observer depuis quelques années une dégradation des relations humaines, dans tous les secteurs de la vie sociale, et notamment dans les rapports sentimentaux. Le succès international d'auteurs comme Michel Houellebecq indique l'écho qu'a dans le public la représentation d'un monde miné par la misère affective et sexuelle de l'homme occidental. Le libéralisme sexuel conduirait, de l'avis de nombre de nos contemporains, à traiter les rencontres

entre partenaires librement consentants comme un marché sur lequel chacun s'offre en marchandise à la consommation par l'autre.

Le dispositif des sites de rencontre, relayé par des adresses de messagerie non transparentes, est de nature à faciliter un tel fonctionnement. L'anonymat permet d'avancer vers l'autre en demeurant caché jusqu'au dernier moment, l'échange écrit favorise une présentation contrôlée de soi-même. Au moindre accroc dans la communication il est possible d'y mettre fin sans justification, de disparaître en éliminant l'interlocuteur de ses contacts. Lors du passage aux rendez-vous en direct, les téléphones mobiles prennent le relais, qui permettent d'accompagner les interlocuteurs dans leurs déplacements sans donner d'indications sur qui ils sont, ni où ils habitent.

Le narrateur de *Fake* multiplie les contacts et les rencontres, entretient plusieurs liaisons successives ou en simultané, qu'il n'approfondit pas au-delà de la seule interaction sexuelle exécutée sans guère de description de préliminaires érotiques. Il recherche une solution à son propre désespoir, sans considération pour les sentiments de l'autre : des réactions des femmes qu'ils croisent, des émotions qu'il peut susciter chez elles ou des dégâts qu'il peut causer, on ne sait rien, comme si elles se prêtaient de leur plein gré à cette quête, informées qu'elles sont du contrat affectif qu'implique le recours à un site de rencontre. Comme l'avertit le personnage de Jade, anticipant la position symétrique du narrateur, le contenu de ce contrat est clair : "aucun sentiment".

Or, ce contrat, qui serait d'essence libertine s'il impliquait le respect des partenaires l'un pour l'autre, recouvre une réalité plus trouble, car le narrateur cherche dans l'autre une réponse sur lui-même. Il a besoin des femmes pour qu'elles le regardent à cet endroit en lui où il ne peut pas se voir, ce lieu que la perte de Judith a laissé vide, comme un trou de vidange par lequel il est en train de s'évacuer, hémorragie de lui-même. Il cherche à lire ce qu'il est dans le regard de la multitude des autres femmes, disqualifiées par avance parce qu'elles sont autres que Judith. Portant en lui une zone morte, incapable de ressentir quelque chose à cet endroit, il demande à l'autre de ressentir à sa place et s'essaie à observer ce que l'autre ressent. Il a besoin de tomber amoureux de leur sentiment amoureux, de leur manque. L'instrumentation de l'autre suggère effectivement l'essence perverse de la relation, dont la figure falsificatrice du contrat libéral, du libre consentement mutuel, ne serait que le cadre annonciateur.

La controverse oppose cependant dans les discussions courantes le tableau d'une perversion qui s'étendrait aux relations sentimentales, de nos jours, et, par contraste, l'idéal d'une relation duelle mutuellement aimante dont chacun a la nostalgie, et qui aurait caractérisé les relations "d'avant" : d'avant Internet, d'avant la libéralisation de la pornographie et de la prostitution, et pour un peu, d'avant la banalisation de l'homosexualité, d'avant le Sida, d'avant la diffusion de la pilule contraceptive, d'avant la libération des mœurs. C'est cette opposition sommaire qu'il y aurait lieu d'interroger : la dérive du personnage de *Fake* n'est-elle pas, au contraire, l'ultime avatar de cette figure de l'amour-passion ? Formulée autrement, la question est celle de l'essence perverse de la passion amoureuse elle-même.

La notion de perversion est d'un usage délicat, car se dégageant difficilement de ses connotations morales. Si nous l'entendons ici dans son sens clinique, c'est qu'il s'agit de considérer ce qui est en son principe : la perversion ne connaît que la loi de son bon plaisir. En ce sens, au-delà de la structure psychique qui peut organiser la vie relationnelle de certains sujets, la perversion est également un mode de fonctionnement qui diffuse dans la société entière, donc parmi les gens dont la plupart ne sont pas pervers structurellement, mais chez qui ce fonctionnement active le noyau pervers qui existe en chacun de nous.

La passion amoureuse est essentiellement transgressive. Quand le discours de l'amoureux pose sa passion comme affrontant toutes les règles et institutions et se situant comme une valeur au dessus des valeurs prônées par la famille, l'église, le monde du travail, la patrie, il se fait au fond l'écho de l'individualisme moderne lui-même : c'est un discours du libre choix, qui ne connaît que ce qui sied au sujet lui-même. Le héros cornélien mettait encore en balance la passion éprouvée pour l'être aimé et le sens du devoir (Rodrigue, à la demande de son père, doit tuer en duel le père de Chimène). Cette figure est balayée par le héros shakespearien : Roméo et Juliette placent leur amour au dessus de l'honneur que commande l'inimitié entre leurs deux familles. La psychanalyse elle-même a du mal à se débrouiller avec ce discours, car il subvertit le cadre des psychothérapies dont le but est de permettre au sujet d'exprimer son désir, de se libérer des entraves qui le lient pathologiquement à d'autres : or, n'est-ce pas précisément ce que la perversion propose ?

Vivre sa propre passion, contre tous les autres, peut aller jusqu'à nier l'autre lui-même. Le besoin toxique de ressentir à nouveau l'émotion amoureuse peut balayer la relation conjugale quand celle-ci n'y pourvoit plus. Les amants eux-mêmes peuvent se succéder s'ils déchoient à remplir la place de miroir de soi à laquelle ils sont convoqués. La loi de la passion met en fait en balance *eros* contre *agapè*, le sentiment amoureux contre l'amour lui-même en tant qu'il devrait rechercher le bien de l'autre. Ainsi que le souligne Roland Barthes ([1974-76] 2007), le discours amoureux n'est pas adressé précisément, il est discours du seul sujet amoureux, dans lequel l'être aimé prend place d'objet. Or, l'objet ne parle pas. *Werther* est le livre de Werther, Charlotte n'a pas de discours, si ce n'est à la fin, quand elle manifeste ses angoisses de sujet piégé entre Werther et Albert, réflexions qui la dévoilent comme possible sujet. Le sujet amoureux instrumente l'autre dans sa passion.

Mais oblatif, offert totalement à l'autre dont il attend en retour la reconnaissance narcissique, il s'expose également à l'instrumentation par ce dernier, dont il active le noyau pervers. Le narrateur de *Fake*, après avoir longtemps utilisé des femmes rencontrées sur Internet, se fait à son tour promener par Jade, répétant dans la souffrance d'une perversion cette fois masochiste, la douleur de la perte de Judith. La douleur de la perte de l'autre n'est pas sans complaisance narcissique. Le sujet amoureux est prêt à une passion déchirante dont les émotions, même celles qui le font souffrir, du moins le font se sentir vivant. À l'endroit de cette zone morte en lui, de cet endroit où il ne se sent plus être, du moins peut-il ressentir quelque chose comme le manque de l'autre. Et s'il fait souffrir les autres, même la culpabilité qu'il pourrait en ressentir (le sujet amoureux, comme dit, n'est pas nécessairement pervers constitutionnellement) est un ressenti qui secoue cette région morte en lui.

Il peut paraître contre-intuitif de déclarer que le romantisme fait le lit de relations amoureuses perverses. La passion amoureuse se vit de l'intérieur, nous l'avons presque tous connue un jour, elle est inaccessible à l'analyse qui pourrait être portée ainsi de l'extérieur, car elle se vit comme l'expérience de la vie elle-même : être amoureux c'est se sentir vivant, authentique, là où le discours extérieur avertit qu'au contraire on est le plus manipulé par ses pulsions. Mais si l'on y réfléchit, le sentiment amoureux est pathétique (Roland Barthes use de ce terme pour éviter de dire : pathologique), et c'est forcément vu de dehors, d'une lecture qu'il faut soutenir

contre le sens commun, que l'amour romantique s'analyse comme le vêtement lumineux de la perversion.

Exigence romantique

L'ensemble de la vie sociale s'organise ainsi, non pas autour d'un principe de renoncement, mais au contraire d'un principe de choix addictif : revendication de liberté, intolérance à la frustration, immédiateté, accélération des rythmes, prévalence des affects et des sensations, fuite des relations d'objet demandant une élaboration, une distanciation là où l'on veut tout, ou au contraire une implication là où l'on veut être libre. La rencontre sexuelle et amoureuse est traversée par ce modèle qui conduit à revendiquer pour soi un autre totalement disponible, ouvert, sans secret, livré dans une effusion des sens et des émotions. Dès que l'autre résiste un tant soit peu, oppose son altérité, la facilité offerte par les dispositifs de communication d'en rencontrer d'autres, incite à le zapper, parfois sans préparation ni élaboration de la fin de la relation, pour passer à autre chose. Il ne s'agit donc effectivement pas d'une généralisation de la philosophie libertine, laquelle ne vise que la mise en commun d'une partie de soi dans la relation : c'est bien d'une liaison amoureuse que chacun a soif, dans laquelle il s'agit de consommer l'autre comme un instrument de réassurance de soi.

Le couple formé par le narrateur de *Fake* et le personnage de Judith est emblématique de la précarité de la relation amoureuse contemporaine. Au bout de trois ans, chacun pense avoir fait le tour de ce que l'autre peut proposer, et aspire à retrouver ailleurs les émotions, les sensations qui ont sans doute été celles des deux personnages à leurs débuts ensemble. Ne demeure entre eux que ce qui signe l'essence addictive de la relation : la dépendance mutuelle, la difficulté à s'extraire de la relation, à y mettre fin, alors même qu'elle ne draine plus qu'insatisfactions, disputes, incommunication.

Ce que Serge Chaumier (2004) a proposé de nommer "polygamie séquentielle", la succession de relations de durée limitée qui caractérise désormais assez largement les relations entre hommes et femmes, est marqué par la répétition d'un même schéma. Les débuts sont vécus dans l'effusion des sens, l'accordance progressive des corps dans un désir physique qui s'approfondit, une connivence dans les échanges, mais qui instaure peu à peu une relation de contentement dans laquelle, étrangement, l'autre, ne laissant rien à désirer, ne manque pas non plus. De cette absence de manque naît une inquiétude sur la relation elle-même. La tendresse, la proximité

à l'autre, la confiance, ne semblent pas devoir suffire à pérenniser la relation. L'élan amoureux n'est-il pas censé nous informer que nous sommes faits l'un pour l'autre ? Or, la passion des débuts n'est déjà plus là. Attentifs, non à ce qui est, mais à ce qui n'est pas là, à ce qu'ils attendent encore d'émotions à venir, de découvertes que le compagnon n'offre plus, chacun est tenté de regarder ailleurs, si l'herbe est plus verte de l'autre côté de la colline. Il ou elle est tenté(e) de laisser s'allumer des feux en nous par d'autres. Peut-être est-on tenté de rallumer la flamme chez le partenaire, en sollicitant ainsi ces autres, de susciter ce feu qui manque dans le couple mais qui, si chacun en voyait les reflets incendiaires dans le regard de l'autre, le sentirait à nouveau s'allumer en lui. La tentation est alors de faire des expériences pour mettre à l'épreuve une relation dont le sens s'épuise, pour jouer au jeu des "liaisons dangereuses". Comme si nous avions besoin de davantage d'émotions, de souffrance à allumer en soi, chez l'autre, et chez des tiers pour que ces flammes nous éclairent.

Les sites de rencontre affichent ordinairement un discours romantique, celui de la recherche de l'âme sœur, qui contraste avec la réalité qu'ils organisent, qui est la multiplication des contacts pris avec plusieurs interlocuteurs(trices) en parallèle. La quête de l'autre s'engage pourtant bien sur cette revendication d'une relation qui nous transporte, nous exalte. Mais la polygamie de fait va de pair avec une érosion rapide de l'élan amoureux, que l'on cherche à retrouver à tout prix avec de nouveaux partenaires. Plutôt que d'admettre la transformation de l'élan du début en tendresse, complicité, connivence intellectuelle, approfondissement de la connaissance du corps de l'autre, mise en travail de la relation autour de projets plus durables, l'exigence de sens du discours romantique conduit à entrer en désamour et à passer à autre chose, produisant le paradoxe d'un éclatement de son propre modèle, puisque la figure de l'autre exclusif pour la vie ne tient plus.

L'exigence romantique, à cet endroit, fait le lit d'un schéma de relation perverse, au sens où la recherche immédiate d'émotion, au prix éventuellement de la douleur infligée à l'autre, y est la seule loi. Le romantisme prône la prévalence de l'amour sur toute autre considération de valeur ou tout autre attachement, familial, institutionnel, et sur le lien au partenaire préexistant. Ce modèle a fini par s'imposer dans la modernité, à travers la littérature, avec une telle puissance et hégémonie, que le noyau pervers qui le constitue nous échappe en grande partie, sauf quand il se manifeste dans ses effets

délétères. Dire à quelqu'un qui est tombé amoureux qu'il s'engage dans un schéma qui le fait puiser son énergie dans le désir de la faille de l'autre, est inaudible pour lui, car il idéalise cet autre. Des siècles de littérature ont mis à bas le héros cornélien pour le remplacer par le Roméo shakespearien. Ainsi que le souligne Roland Barthes, le discours amoureux est porteur de ses propres catégories d'entendement. Il ne peut accepter un discours extérieur qui tenterait de lui faire entendre qu'il est volonté perverse d'appropriation de l'être aimé.

Le schéma se révèle en particulier quand la perception de la relation diffère fondamentalement entre les partenaires. À cet égard aussi, les sites de rencontre fonctionnent en résonance, en raison des possibilités d'anonymat, d'écrit, de "fake" ainsi que le montre bien le récit de Minghini, avec la notion d'une illusion mutuellement entretenue, mais parfois davantage par l'un que par l'autre. Le narrateur de *Fake* s'adapte au besoin de l'autre pour le circonvenir, lui fait miroiter un monde scintillant où il se reconnaît comme potentiellement beau pour quelqu'un.

Nombre de rencontres sont permises aujourd'hui par les sites Internet, ceux dédiés à la rencontre, mais aussi les sites de retrouvailles d'anciens qui permettent de renouer des relations passées. Ils nourrissent l'idée que des pages que l'on croyait tournées peuvent être rouvertes et que l'on peut en reprendre l'écriture ; qu'il n'est pas nécessaire de faire le deuil de quoi que ce soit, car tout peut recommencer. Des relations avec des "ex" reprennent, qui illustrent, parfois avec violence, l'exaltation de ce même schéma pervers. C'est ce que nous examinons dans le chapitre suivant.

Références

- Barthes R. (2007), *Le discours amoureux. Séminaire à l'école pratique des hautes études 1974-1976*, Présentation et édition de C. Coste, Paris, Seuil.
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Trad. fr. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. I. La présentation de soi. 2. Les relations en public*, Paris, Minuit.
- JBB (2009), Giulio Minghini : Fake, ou la "vie dans la lie virtuelle", *Article11*, journal en ligne, <http://www.article11.info/?Giulio-Minghini-Fake-ou-la-vie>, 31 janvier 2009.
- Lardellier P. (2004), *Le cœur net. Célibat et amours sur le Web*, Paris, Belin.

- Schmoll P. & al. (2011), *La Société Terminale 1. Communautés virtuelles*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, éditions de l'Ill.
- Simmel G. (1908), *Soziologie*. Tr. fr. (1999), *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF.

Romans :

- Bonneville R. (2011), *L'amour au bout des doigts*, Québec, Véritas.
- Minghini G. (2009), *Fake*, Paris, Allia.
- Monfils D. (2007), *Sous le rêve de l'ange*, Paris, Thélès.

La fabrique du sentiment amoureux dans les jeux vidéo

Le sujet de ce chapitre²⁸ est inspiré par le récit que fait Annika Waern de son implication pendant trois mois dans le jeu vidéo *Dragon Age : Origins* (Waern 2011). Dans ce jeu de rôle d'aventure joué en solo, développé par Bioware en 2009, le personnage du joueur rencontre et s'associe avec divers compagnons animés par l'application, qui l'aident dans sa quête. Une des caractéristiques du jeu est de permettre au joueur de créer des relations romantiques entre son personnage et un ou plusieurs de ces PNJ (personnages non-joueurs). Lors de son premier passage dans le jeu, Annika Waern choisit d'initier une de ces romances, tout en n'accordant que peu de soin à la développer, prise qu'elle est par ailleurs dans la poursuite de la quête. Il en résulte qu'au bout de quelques temps, son « petit ami » virtuel rompt avec elle. Elle a alors la surprise de constater que cette issue l'affecte plus intensément que ne le laissait prévoir une relation avec une entité fictive, qui plus est peu investie. Ainsi qu'elle le formule dans le titre de son article, elle doit admettre qu'elle est « tombée amoureuse de quelqu'un qui n'existe pas ». Cette expérience est à l'origine de son étude, basée sur les témoignages qu'elle recueille d'autres joueurs sur les forums dédiés à ce jeu, lesquels joueurs font part du même type de vécu.

Les émotions ressenties dans un jeu vidéo se présentent comme un effet recherché par les joueurs aussi bien que par les concepteurs de jeux. Les joueurs ne jouent pas pour terminer une partie, pas davantage que les lecteurs d'un roman ne lisent pour arriver à la fin. Ils jouent pour ressentir, pour éprouver des émo-

²⁸ Texte revu et actualisé d'un article paru dans la *Revue des Sciences Sociales*, 2017, 58, p. 86-99.

tions. Certaines de ces émotions, inattendues, peuvent paraître n'avoir pas été prévues par le design du jeu et n'en constituer qu'un effet collatéral. C'est ainsi qu'éprouver une attirance ou un sentiment d'attachement pour un PNJ ne semble pas, a priori, devoir être central au game-design d'un jeu d'aventure dont le but est principalement d'affronter et vaincre des ennemis pour amasser des récompenses ou renforcer les compétences de son personnage. Pourtant, susciter chez le joueur des émotions et, mieux encore, des sentiments tels que l'attachement, la colère, la déception, la jalousie, le désir à l'égard des personnages d'un jeu, est devenu une partie intégrante du game-design de ces derniers. Un néologisme tel que « *emotioneering* » (Freeman 2004), ou le terme plus répandu « *d'émotional design* » (Norman 2004), indiquent assez clairement que pour les designers, une émotion, et surtout un sentiment, cela peut se fabriquer.

Définir le sentiment amoureux

Le présent chapitre s'intéressera à un aspect particulier du design émotionnel : comment, dans un jeu vidéo, est-il possible de susciter l'émotion et le sentiment amoureux pour des personnages de fiction ?

Nous n'entrerons pas ici dans la discussion sur la distinction qu'il conviendrait d'établir entre les notions d'émotion et de sentiment : en pratique, les designers ne cherchent pas à provoquer l'une séparément de l'autre, et les termes « *d'émotion amoureuse* » ou de « *sentiment amoureux* » seront utilisés de façon plus ou moins interchangeable. Bernard Perron (2005) fait observer que ce que les consultants des studios de jeu vidéo entendent par émotion est à l'origine assez sommaire : il s'agit du « *fun* », de la joie exubérante et de l'excitation éprouvées à jouer, soit un point de vue qui rabat l'émotion sur des couples d'instincts simples opposant plaisir et déplaisir, tension et détente. Dès qu'il s'agit de susciter un état affectif plus complexe et plus durable, en fait un sentiment, l'objectif est présenté comme un graal du designer, mais les définitions et les modèles deviennent moins précis.

Pour les besoins de notre propos, on peut s'essayer à circonscrire l'émotion et le sentiment amoureux autour de la « *romance* », en ce que celle-ci implique (1) un attachement affectif (2) pour un objet sexuellement désirable. Les deux conditions sont nécessaires. L'affection que ressent le joueur pour un personnage attachant, « *mignon* », mais sans incitation sexuelle (un enfant ou un poke-

mon, par exemple), relève également du design émotionnel mais ne retiendra pas notre attention ici. Inversement, les jeux érotiques et pornographiques (ou les cinématiques « explicites » dans les jeux d'action et d'aventure) visent à susciter un autre type d'émotion, plutôt de courte durée, et n'ont pas pour horizon d'entretenir un attachement pour le personnage qui en est l'objet : le game-design ne va pas au-delà de la quête consummatoire que requiert l'atteinte de son objet. Pour ces raisons, nous n'avons pas non plus retenu dans le champ de cet article les jeux vidéo qui thématisent sur les amours libertines, comme la fameuse série des *Leisure Suit Larry* (Sierra On-Line, à partir de 1987).

Désir physique et attachement affectif sont ainsi deux conditions qui président au déclenchement et au déploiement du sentiment amoureux, dans une tension contradictoire qui entretient ce dernier jusque dans ses apories (c'est pour ton bien que je te veux tout(e) à moi). Les auteurs sur lesquels nous nous appuierons sont ceux qui ont souligné cette contradiction interne du sentiment. L'amour auquel s'intéresse par exemple un Roland Barthes (1977) est une forme limite du discours amoureux, quand celui-ci n'est tenu que par un seul, à un autre qui ne lui répond pas. Denis de Rougemont (1972) s'est intéressé à l'amour-passion en tant que figure impossible : c'est parce que l'objet du désir ne peut être atteint qu'il s'exalte dans l'attachement passionnel. René Girard (1961) montre que, dans la littérature romanesque, plus le désir physique s'éloigne de son but, plus le métaphysique finit par occuper toute la place. Ces différentes notations intéressent notre terrain, car dans le jeu vidéo, si l'on entre en amour, c'est bien pour un personnage de fiction, qui ne parle pas et n'est pas vraiment un autre, mais qui pour ces raisons précisément, s'offre comme l'objet le plus aisé d'une possible passion.

Le design émotionnel fait, depuis quelques années déjà, l'objet de publications, mais qui restent imprécises sur ce thème particulier de la romance, en ce sens qu'elles considèrent « les émotions » dans leur généralité. Ce n'est qu'assez récemment que des travaux ont commencé à rechercher les ingrédients d'un design émotionnel visant plus précisément et explicitement le développement d'un sentiment amoureux à l'égard d'entités artificielles (Enevold & MacCallum-Stewart 2015, [coll.] 2017). Il reste cependant assez difficile de déterminer, à l'analyse des jeux concernés, si les phénomènes recensés sur les forums (des joueurs qui déclarent leur surprise à ressentir un attachement déraisonnable pour tel per-

sonnage) ont été recherchés à dessein par les designers, ou s'ils sont un side-effect. Le présent article s'intéressera donc aux jeux vidéo qui peuvent avoir pour effet de susciter les émotions associées au sentiment amoureux, sans préjuger de la visée qui était celle de leurs concepteurs.

Nous nous situons à cet égard dans une double perspective de va-et-vient entre recherche fondamentale et recherche appliquée : l'analyse des jeux permet d'identifier des configurations et des scripts qui, ailleurs, dans la littérature et au cinéma, sont déjà connus pour présider à l'activation du sentiment amoureux. Dans certains cas, ces figures sont également manifestes dans les jeux vidéo. Dans d'autres cas, on repère qu'elles ont encore peu été utilisées par les concepteurs de jeu, et notre propos est également d'ouvrir là des pistes pour le game-design. Dans le cadre plus général du présent ouvrage, il s'agit aussi de montrer que, si l'amour pour les artefacts peut se fabriquer, c'est que l'amour lui-même est un artefact.

Nous commencerons par décrire les jeux thématissant sur la romance, en distinguant différentes catégories : dans de nombreux cas, la figure romanesque n'est qu'un constituant parmi d'autres du game-design, destiné à renforcer l'identification aux personnages, le réalisme et l'immersion ; dans d'autres, le romanesque s'avère le ressort principal d'un jeu tourné vers le nouage de relations privilégiées avec les personnages. Nous nous essayerons ensuite à décrire, d'une part les effets de dispositif, d'autre part les scripts, qui sont de nature à déclencher chez le joueur cette attirance et cet attachement.

L'amour dans les jeux vidéo : du spectacle au vécu

Traitant des émotions en général dans le jeu vidéo, Bernard Perron part des deux catégories d'expériences émotionnelles suscitées, selon Ed S. Tan (1996), par les films, et que l'on retrouve dans les jeux, pour en distinguer une troisième qui est spécifique à ces derniers. Comme dans les films, le joueur est spectateur de ce qui se passe dans le jeu, et à ce titre, immergé émotionnellement au même degré. Il ressent, d'une part, les émotions *fictionnelles* qui sont associées à la narration : par empathie, le joueur ressent ce qui arrive à des protagonistes dans lesquels il peut se reconnaître et dont les buts et le sort l'intéressent. Il éprouve, d'autre part, les émotions *artistiques* suscitées par les procédés du récit et de l'image en tant qu'œuvre d'art : prosodie du récit, aspect physique et

intonations des personnages, musique d'ambiance, jeux de la caméra, tous procédés grâce auxquels le spectacle, par moment, prend le pas sur la narration. Mais jouer n'est pas regarder un film, et le jeu vidéo suscite un troisième type d'émotions, que Perron qualifie de *vidéoludiques*, liées au rôle actif que tient le joueur dans la résolution des problèmes, le franchissement des obstacles, l'exploration du monde, etc., que propose la narration. Alors qu'un film expose à un spectateur une mise en scène, un jeu vidéo immerge le joueur dans l'interaction avec les personnages, en sorte qu'une partie des émotions qu'il éprouve ne tient pas seulement à l'empathie pour ces derniers, mais aux choix qu'il fait, aux actions qu'il accomplit, avec ou contre ces derniers, à leur bénéfice ou à leur détriment.

Travaillant quant à elle plus spécifiquement sur l'émotion en situation romantique, Annika Waern (2011, p. 243) considère qu'il y a au moins trois façons de modéliser la romance dans un jeu vidéo : comme partie d'une storyline fixe ; comme histoire accessoire optionnelle, mais parfois déployée, d'une histoire principale ; et comme mécanisme de game play. Nous pouvons reprendre les distinctions opérées par Perron et Waern pour, à travers quelques exemples, illustrer les différents niveaux de sollicitation des affects dans un jeu vidéo, qui vont de l'émotion ressentie face au spectacle qu'offre le jeu, jusqu'au sentiment effectivement éprouvé par le joueur pour un personnage.

Scénariser la romance

La première façon de modéliser la romance, selon Annika Waern, est de l'intégrer au récit proposé par le jeu. C'est le procédé le plus commun, il est présent même dans les jeux d'aventure ou d'action dont le gameplay recherche une émotion qui n'a rien de romantique. Une histoire d'amour sert ainsi de toile de fond à ce qui est en fait un jeu de combat, de tir ou de compétition. Dans certains cas, l'issue du jeu propose une scène romantique, typiquement le baiser accordé par la belle au héros, mais il s'agit souvent d'une « cerise sur le gâteau », au regard d'un enjeu qui était plutôt de défaire un adversaire ou de gagner des récompenses plus directement utilisables dans le jeu (acquisition d'artefacts ou de compétences).

Ainsi, de nombreux jeux vidéo mettent en scène des couples, dont le joueur joue l'un des deux personnages, dans des configurations dont on peut énumérer quelques types classiques. Le thème du chevalier risquant sa vie pour sauver sa princesse est, à cet

égard, prépondérant, comme il l'est au cinéma. Il puise dans un fond quasiment transculturel, qui fournit un schéma de rôles genrés transmis par les contes et récits chevaleresques. Il est du reste accessible à tous publics dès un âge précoce. On y reconnaîtra les couples célèbres de titres qui ont été déclinés en de multiples épisodes : Link et Zelda (*The Legend of Zelda*, Nintendo, à partir de 1986), Mario et Peach (*Mario*, franchise de Nintendo, à partir de 1981), Richter Belmont et Annette (*Castlevania*, Konami, à partir de 1986), Guybrush Threepwood et Elaine Marley (*Monkey Island*, série éditée par LucasArts, à partir de 1990), le Master Chief et l'IA Cortana dans la saga Halo (éditée par Microsoft, à partir de 2001), Ezio et Cristina (*Assassin's Creed*, série éditée par Ubisoft à partir de 2007). Le script amoureux est très classiquement hétérosexuel, et le joueur est le plus souvent conduit à piloter le personnage masculin, qui a le rôle actif, tandis que le personnage féminin est un PNJ, victime à sauver ou beauté plastique à conquérir. On ne peut éviter de rapporter ce schéma aux origines du jeu vidéo, à une époque où l'écrasante majorité des concepteurs aussi bien que des joueurs étaient des hommes.

Avec le temps, la figure du couple évolue vers un schéma davantage partenarial. Les personnages féminins prennent de la profondeur et du réalisme. Hommes et femmes se rencontrent dans l'histoire, parfois rivalisent, voire se repoussent, mais doivent agir ensemble pour gagner la partie, et finissent par s'apprécier. Dans l'épisode *Ocarina of Time* (1998) de la série *The Legend of Zelda*, la princesse Zelda est toujours un PNJ, que le joueur, incarnant Link, doit sauver des griffes du méchant Ganondorf, mais Link est fréquemment aidé par un jeune guerrier masqué, Sheik, qui finit par se révéler être la princesse sous un déguisement masculin.

Puis les personnages féminins finissent par devenir jouables, autorisant le joueur/la joueuse à incarner l'un ou l'autre rôle. Zelda, pour rester dans cet univers, devient jouable en 1993 dans l'épisode *Zelda : The Wand of Gamelon*. Certes, même lorsqu'ils peuvent être pris en main par le joueur, les personnages féminins souffrent des stéréotypes de leur représentation. Les femmes sont longtemps cantonnées dans des métiers de magiciennes ou de soigneuses, incarnant respectivement leur aspect séducteur et sexualisé, ou protecteur et maternel. Exemplaïres de ces deux possibilités sont les personnages de Lulu et Yuna dans *Final Fantasy X* (Square, 2001).

Parfois, l'émotion fictionnelle, au sens de Perron, est approfondie et travaillée par une narration éventuellement tragique, tout

en restant dans les cadres imposés par une romance hétérosexuelle où le joueur tient le rôle du personnage masculin. Dans ces cas, le personnage féminin disparaît pour ne plus opérer que comme référent de l'action. C'est le trope de la « femme dans le frigo » (« *Women in Refrigerators* ») identifié par Gail Simone à partir de 1999 à propos des comics américains²⁹ : la femme aimée, rapidement tuée ou disparue, devient le motif d'une action soutenue par la frustration du sentiment amoureux. Le héros est hanté par la tristesse ou la haine, cherche à se venger, ou est devenu fou. C'est ainsi que la scène de la mort d'Aeris, dans *Final Fantasy VII* (Eidos Interactive, 1997), est devenue l'une des plus connue du monde du jeu vidéo : elle n'a pas manqué d'affecter les joueurs, car elle touche un acteur central de l'histoire et sa disparition est définitive. Max Payne, dans le jeu éponyme d'action et de tir (Gathering of Developers, 2001) perd sa femme Michelle et son bébé, assassinés par des voyous. Maria, la femme de Dom Santiago, dans *Gears of War 2* (Epic Games, 2008), perd ses enfants et ses parents au cours d'un épisode de guerre, ce qui la plonge dans la dépression et la conduit à s'exiler. Elle est retrouvée par son mari dans un camp de prisonniers, mais ayant souffert de tortures, elle ne le reconnaît pas, et le héros est obligé de la tuer pour abrégier ses souffrances, ce dont il ne se remettra jamais.

Cependant, même dans ces scénarios dont la psychologie des personnages a été travaillée, l'émotion reste retenue par une conception cinématographique. Le joueur incarne un personnage dont il peut, par empathie, reconnaître les sentiments, mais ceux-ci lui restent extérieurs. Comme au visionnage d'un film, la joie, la tristesse, la colère, etc. peuvent être ressenties le temps du spectacle, et les émotions laissent un trouble une fois la partie finie, mais qui ne dure pas.

La mise en jeu de l'éthos

Dans les exemples précédents, l'émotion suscitée par les mises en scène du thème amoureux peut, certes, être considérée comme vidéoludique au sens de Bernard Perron : le joueur est davantage immergé dans le récit que ne l'est le spectateur d'un film. Mais sur le chapitre de la relation amoureuse, il demeure passivement observateur de ce qui se passe. Ses décisions et ses actions ont une influence sur la trame principale du jeu, mais le game-

²⁹ <http://lby3.com/wir/>. Page consultée le 26 septembre 2020.

design de ce dernier vise à susciter des émotions autres que romantiques. Les prises de décision n'affectent pas le déroulement de la romance entre le personnage du joueur et celui de l'être supposé aimant ou aimé. La romance est inscrite dans les prémisses du jeu (on sait qu'on a choisi d'être un prince volant au secours d'une princesse) et dans l'intrigue et sa conclusion (le prince ne peut pas choisir autre chose qu'aimer la princesse et la sauver) : le joueur est spectateur des sentiments attribués à son personnage et reste à distance d'eux.

L'émotion proprement vidéoludique intervient quand les décisions et les actions du joueur ont des effets sur les autres personnages, impliquant de leur part (et de leur entourage) des décisions et actions qui ont des effets sur le personnage du joueur. C'est en particulier le cas quand ses décisions peuvent affecter négativement un personnage ami ou allié. Dans *The Walking Dead* (Telltale Games 2012), le joueur anime un groupe de survivants qui évolue dans un univers envahi par les morts-vivants. En plusieurs occasions, il lui faut faire des choix, notamment entre sauver ou sacrifier des membres de son groupe. Le personnage de Ben Paul est à cet égard intéressant : de bonne volonté mais timoré et gaffeur, il met le groupe en danger par des initiatives intempestives. Lorsqu'il est blessé, le choix s'offre au joueur de le sauver ou de le laisser sur place : on peut penser que, dans un contexte où tout le groupe ne survivra pas, c'est le moment de se séparer d'un personnage encombrant. Or, les statistiques de jeu et les commentaires sur les forums dédiés à ce titre montrent que, malgré l'agacement, voire pour certain l'antipathie, que suscite le personnage, une grande majorité des joueurs choisissent de le sauver.

L'interactivité confronte le joueur à des choix éthiques, et de ce fait à ses propres valeurs comme à celles qu'il prête (ou qui sont prêtées par les autres joueurs, ou par les autres personnages du jeu) au personnage qu'il incarne. On ne fait donc pas tout à fait ce que l'on veut dans le jeu : le joueur suit ses propres inclinations, mais également celles qui sont attribuées au personnage qu'il joue. Et s'il décide d'expérimenter d'autres choix que ceux qu'il serait porté à faire en fonction de son éthos personnel, et/ou d'autres choix que ceux qui correspondent au profil du personnage, alors il peut être confronté à la surprise des émotions, souvent ambiguës, également associées à ces choix. En effet, décider de massacrer des ennemis ou de protéger des princesses implique les émotions et sentiments

associés à ces décisions, puisque c'est, après tout, ce que l'on recherche quand on choisit de jouer à ces jeux plutôt qu'à d'autres.

Nous sommes là au cœur de ce qui fait l'émotion vidéoludique. Le spectateur d'un film ou d'une pièce de théâtre peut éprouver de la joie, de la tristesse, du dégoût ou de l'attrance par empathie pour les personnages, mais il ne saurait ressentir de la honte ou de la culpabilité du fait de ce qui leur arrive, puisque les événements sont portés par la narration, et qu'il n'y a pris aucune part. Alors que dans un jeu, les choix que fait le joueur affectent les personnages, et par effet en retour, le confrontent à son éthos et à celui qu'il attribue au personnage qu'il incarne.

Bernard Perron (2005) analyse le jeu *Ico*, édité en 2001 par Sony. Il s'agit d'une fable onirique dans un monde médiéval-fantastique, imaginée par Fumito Ueda dès 1997. Le jeu reprend le thème universel de la rencontre entre un garçon et une fille, le joueur animant classiquement le personnage du garçon. L'originalité du concept tient à ce que les deux personnages doivent vivre l'aventure ensemble, main dans la main. Le joueur, qui incarne Ico, doit s'échapper d'un château, aidé par Yorda, une frêle jeune fille qui l'assiste en usant de ses pouvoirs, et sur laquelle il doit en retour veiller. La fragilité du PNJ partenaire est bien sûr étudiée pour activer les sentiments protecteurs, paternels ou maternels, du joueur. Les interactions entre Ico et Yorda sont particulièrement soignées. Ils ne parlent pas la même langue, leur communication se résume à quelques signes élémentaires, oraux ou gestuels. La contrainte qui pèse ainsi sur la communication accentue le mystère qui environne la jeune fille et accroît la frustration associée à la figure d'un objet d'attention que l'on ne peut rejoindre. Ico peut inviter Yorda à le suivre ou à l'attendre. Il peut aussi la prendre par la main pour l'emmener avec lui et l'aider à franchir certains obstacles. Le joueur doit observer Yorda, car son comportement donne occasionnellement un indice sur la marche à suivre. Ico est parfois obligé de lâcher la main de Yorda et de s'éloigner pour résoudre les problèmes. Or, les menaces profitent souvent de l'isolement de la jeune fille pour surgir, faisant naître un sentiment d'inquiétude constant chez le joueur dès qu'il est amené à s'éloigner d'elle. Jean-Baptiste Chauvin (2002), cité par Perron, souligne que cette inquiétude ne porte pas seulement sur la menace objective qui pèse sur soi, du fait que Yorda est une ressource indispensable au jeu. C'est une inquiétude plus subjective, qui tient à la menace qui pèse sur l'autre, *avec* qui l'on joue. Le PNJ n'est pas seulement un ins-

trument du joueur qu'il doit utiliser avec pertinence, il est un partenaire, dans une relation qui a des effets réciproques.

La romance comme option

Ico appartient encore à une tradition de jeux dans lesquels l'attachement du personnage du joueur à sa partenaire est nécessairement impliqué par le scénario : il est dans la définition d'Ico de s'attacher à Yorda et de la sauver. Or, l'attachement au personnage partenaire a plus de chance d'être activé s'il résulte d'un libre choix du joueur au départ, car ce dernier est alors impliqué par cette forme d'engagement.

Dans de nombreux jeux de rôles d'aventure, le joueur a désormais le choix d'initier ou de ne pas initier de liaison entre son personnage et un autre. S'il le fait, il peut choisir entre plusieurs partenaires aux caractéristiques différentes, impliquant des liaisons plus ou moins impliquées, depuis l'amitié avec ou sans relations sexuelles, jusqu'à l'amour impliquant d'avoir à se sacrifier l'un pour l'autre. Le joueur peut choisir pour lui-même un personnage masculin ou féminin, et avoir des liaisons hétérosexuelles ou homosexuelles.

La storyline romantique de la série *Mass Effect* (BioWare, à partir de 2007) présente ce type d'interactivité. Le joueur peut choisir s'il s'engage ou non dans une romance avec un autre personnage, sélectionner le personnage en question, et développer plus ou moins cette romance. Le joueur est d'autant plus libre dans ses choix qu'ils n'ont pas d'incidence déterminante sur le déroulement du jeu. Alors que dans un jeu comme *Ico*, la romance est inscrite dans l'histoire principale, et qu'il n'est pas possible de s'y soustraire si l'on veut jouer, dans *Mass Effect*, elle est plutôt un « side effect ».

Dans *Skyrim*, le cinquième épisode de la série *The Elder Scrolls* (Bethesda, 2011), le monde du jeu est un monde ouvert que le joueur est libre d'explorer dans l'ordre qu'il souhaite. Son personnage est complètement personnalisable (sexe, race, caractéristiques physiques), il peut choisir de développer une relation avec un autre personnage, ouvrir un magasin, exercer un métier, et poursuivre ainsi une expérience ludique « casual » qui ne l'oblige pas à se lancer dans les quêtes prévues par le jeu.

C'est sur ce type de jeu que porte l'étude d'Annika Waern (2011). La série des *Dragon Age* (BioWare, à partir de 2009) propose également des options de romance entre le personnage du

joueur et d'autres personnages. Mais, alors que dans les titres précédents, la romance a peu d'effets sur le déroulement du jeu, dans *Dragon Age : Origins*, l'issue du combat final avec le dragon peut être impactée par le niveau d'implication des membres de l'équipe de PNJ dirigée par le joueur, et cette mobilisation n'est pas indifférente à la qualité des relations que le joueur aura su développer entre son personnage et les autres. Une romance développée dans une direction ou une autre, avec un personnage ou un autre, peut induire des jalousies centrifuges pour le groupe, ou au contraire une adulation telle de la part du PNJ partenaire, qu'il sera prêt à se sacrifier au bon moment au bénéfice du personnage du joueur.

Or, les *romance options* ne sont pas que de simple *storylines* dont le joueur actionnerait les marionnettes pour explorer, dans une perspective strictement instrumentale, celle qui autorise le meilleur résultat au regard de l'objectif du jeu : défaire le « boss » de fin de niveau. Elles ont des effets en retour sur le joueur. À la suite de sa propre expérience, Annika Waern recense sur les forums dédiés au jeu les témoignages de joueurs portant sur les émotions éprouvées à l'égard des PNJ avec lesquels ils ont développé une romance. On découvre ainsi que des joueurs sont déraisonnablement attachés à tel ou tel personnage, qu'ils pensent à lui le jour et en rêvent la nuit, tout en exprimant dans leurs posts leur étonnement d'ainsi éprouver des sentiments pour des entités fictives. Concernant par exemple un PNJ majeur du jeu, Alistair, une recherche sur Google associant son nom et le terme « romance » donne 448 000 occurrences (ceci reste vrai en 2017), indiquant en cela l'étendue des discussions dont il fait l'objet. Le thème le plus souvent évoqué sur les forums et blogs est la loyauté du personnage qui, en fonction du lien qui a pu se développer entre lui et le joueur, peut se sacrifier en fin de partie pour permettre à ce dernier de gagner. Le sentiment éprouvé par les joueurs qui ont opté pour une romance avec lui se mesure à ses effets sur l'issue de la partie, qui n'obéit pas toujours au calcul rationnel impliquant d'effectivement sacrifier Alistair pour gagner. Certains choisissent de renoncer (et donc de ne pas aller au terme de la partie) pour éviter qu'il se sacrifie, et ceux qui laissent Alistair se sacrifier manifestent ensuite leur amertume sur les forums. D'autres expriment également leur difficulté à recommencer une partie en choisissant une romance avec un autre personnage que lui.

La romance comme mécanisme de jeu

Annika Waern identifie une manière plus forte de modéliser la romance, qui consiste à l'intégrer dans le mécanisme de jeu, en ce sens qu'elle procure un avantage au joueur qui la développe et contribue à son score. Cet aspect est déjà présent dans les séries *Mass Effect* et *Dragon Age*, bien que l'auteure considère qu'il est peu développé dans la narration, l'accroche étant plus orientée vers l'action. C'est par contre un élément-clé du gameplay des « simulateurs de vie » comme la série des *Sims* créée par Will Wright (Electronic Arts, à partir de 2000). Le principe des *Sims* est de créer et de développer des personnages dont il faut gérer les besoins. Le jeu n'a pas de but défini, il laisse le joueur entièrement libre de faire mener à ses Sims la vie qu'il leur choisit, et qu'en partie les personnages développent par eux-mêmes. Les Sims interagissent entre eux, peuvent se séduire les uns les autres, avoir des relations sexuelles, se marier et avoir des enfants. La quatrième version de la série (2014) introduit les émotions, influencées par l'environnement, et qui déterminent ce qu'ils ressentent et font. Chaque personnage présente une jauge de sentiment amoureux qui apparaît quand il se lance dans un échange langoureux. Ces échanges sont facilités si le joueur choisit de lui attribuer une aspiration pour l'amour. À ce moment, il est possible de choisir entre deux options : libertine avec la recherche de relations en série, ou romantique avec la recherche de l'âme-sœur. Cette opposition manifeste bien l'antagonisme, inscrit dans notre culture, entre l'Amour avec un grand A, idéal volontiers désincarné, et « les » amours plurielles et préférentiellement physiques. Ce dualisme, ici schématisé jusqu'à la caricature, est comme l'ombre de la tension qui anime la romance, entre attirance physique (retardée par l'intrigue, voire inassouvie) et amour métaphysique (vécu intensément en proportion de la frustration).

Mais, remarquablement, alors que la romance fait partie des mécanismes de jeu, elle n'induit pas d'effet émotionnel de ce type sur le joueur : on cherche à faire tomber les Sims amoureux les uns des autres, mais on ne tombe pas amoureux de l'un d'eux. Dans ce simulateur de vie, le joueur n'est pas lui-même représenté par un personnage en particulier. Il surplombe le monde et n'en fait pas partie. Corollairement, la frontière qui sépare le joueur de son jeu reste ferme.

Tel n'est sans doute pas le cas d'une variété de jeux de simulation, les *dating sims*, apparus au Japon à partir de 1992 avec la

série des *Dōkyūsei* de ELF Corporation. Au départ, il s'agit de jeux pour garçons, se déroulant dans un environnement lycéen. Le joueur incarne un personnage masculin entouré de personnages féminins animés par l'application, avec lesquels il doit parvenir à un niveau relationnel élevé dans un temps limité. Le gameplay comprend des conversations entre le joueur et ses interlocutrices, destinées à approfondir la relation, sachant que l'attention accordée à l'une se fait au détriment des relations avec les autres, et que les rendez-vous doivent tenir compte de l'emploi du temps des lycéens et des examens à préparer, qu'il faut également réussir. Le joueur dispose d'un temps limité, compté en mois ou en années dans le jeu, selon les titres. À la fin du jeu, soit le joueur a perdu, soit il a gagné s'il est parvenu à « finir » avec l'une des filles (soit qu'il ait obtenu d'avoir une relation sexuelle avec elle, soit qu'il ait emporté son cœur). Plusieurs titres proposent une situation dans laquelle le personnage principal est féminin, et certains *dating sims* scénarisent des rencontres homosexuelles.

Dans cette catégorie, *Love Plus* (Konami, 2009) est un jeu sur Nintendo où l'on joue, pareillement, un lycéen qui cherche à prendre rendez-vous avec une lycéenne. La différence entre *Love Plus* et une *dating sim* ordinaire est que l'objectif classique (obtenir une déclaration de la part de l'une des filles) n'est qu'une première étape, à partir de laquelle le jeu commence véritablement. Il s'agit alors d'entretenir cette relation avec une petite amie virtuelle, et la partie n'a pas de fin programmée. Le jeu devient un compagnon artificiel, comparable aux Tamagotchi du fabricant de jouets Bandai, qui eurent leurs heures de gloire dans les années 1990. *Love Plus* a suscité au Japon de nombreux témoignages d'addiction (le titre, couplé avec le terme « addiction », obtient plus d'un million d'occurrences sur Google). Les joueurs relèvent les mails qu'ils reçoivent de leur compagne virtuelle avant tous autres messages, ils l'emportent avec eux dans leurs sorties, certains se « marient » avec elle³⁰. Le phénomène n'est pas sans évoquer le film *Her* (2013), dans lequel le personnage principal développe une relation amoureuse avec l'intelligence artificielle d'une application sur téléphone mobile.

Du côté féminin, les jeux vidéo du genre *Otome* ont été développés très tôt au Japon, à destination d'un public au départ pré-

³⁰ <http://www.numerama.com/magazine/14580-insolite-il-se-marie-avec-un-personnage-de-jeu-video.html>. Page consultée le 26 septembre 2020.

adolescent et adolescent, mais qui s'est élargi au point de devenir un phénomène, y compris chez les femmes mariées (Kim 2009). Il s'agit pareillement de jouer un personnage, féminin dans ce cas, qui doit entrer en relation avec des femmes ou des hommes. Le premier de ces jeux, *Angelique*, a été produit en 1994 par Koei et réalisé par une équipe entièrement féminine. Le succès de ces jeux au Japon s'inscrit dans un contexte particulier, celui d'une société et d'une culture où, pour de multiples raisons (précarité économique, inhibition de l'expression sociale des émotions, etc.), les hommes ont du mal à approcher les femmes, alors qu'à contrario les non-humains (et du coup, les robots et personnages animés) peuvent par tradition être potentiellement investis d'une âme.

Les effets émotionnels liés au dispositif vidéoludique

La littérature est riche en situations qui montrent comment un personnage tombe amoureux d'un autre, et les études littéraires se sont attaché à en modéliser les scripts déclencheurs, en particulier René Girard (1961) autour du triangle du désir mimétique, et Roland Barthes (1977) autour de certaines figures réputées initiales comme le « ravissement ».

Les mêmes études soulignent aussi l'importance du médium dans le déploiement de la passion. René Girard (1961), partant, pour sa démonstration, de l'œuvre de Cervantès, montre que Don Quichotte est amoureux de Dulcinée parce que, s'identifiant au chevalier dont il lit les histoires, le livre lui désigne comme objet désirable une jeune femme susceptible de prendre la place d'une princesse à sauver. De manière abyssale, Don Quichotte n'est pas seulement, dans le récit de fiction, un personnage qui tombe amoureux d'un autre personnage. Il nous montre comment le lecteur de livres qu'il est tombe amoureux d'un personnage issu de ses lectures : il n'a en fait jamais rencontré Dulcinée qui, à tous égards, est un personnage fictionnel, non seulement pour nous mais pour lui.

Comment ce qui se passe entre les personnages d'une fiction peut-il avoir un effet sur les lecteurs de cette fiction ? L'approche de Girard rejoint à cet endroit la perspective des « scripts sexuels » développée également dans les années 1960 par les sociologues américains John Gagnon et William Simon (Gagnon & Simon 1973, Gagnon 2008). Leur approche repose sur le constat que les individus, à travers leur inscription dans le groupe social et l'imprégnation par ses récits, apprennent à reconnaître certains événements et situations comme sexuels, les récits en question orientant ainsi

leurs choix d'objet et les actions qu'ils doivent initier pour les atteindre.

Une autre manière d'analyser le même constat pourrait être de lui appliquer la grille de lecture médiologique de Régis Debray (1991). C'est dans cette dernière perspective, notamment, que reliant Denis de Rougemont (1972), nous avons insisté plus haut sur la connivence qu'entretiennent la figure de l'amour-passion et le medium qui en assure la diffusion à partir du XII^e siècle, à savoir la forme roman qui est celle des récits courtois, associée à un usage, la pratique individualisée de la lecture silencieuse. Les supports (livre, film, internet...) conditionnent ainsi les formes de la figure amoureuse autant que les contenus narratifs, et c'est pourquoi, autant que les scripts des narrations vidéoludiques, il nous faut considérer les effets du dispositif vidéoludique lui-même.

L'originalité des émotions suscitées par les jeux vidéo, par différence d'avec ce qui est ressenti au cinéma ou à la lecture d'un livre, tient à une particularité essentielle du dispositif vidéoludique, qui est d'être interactif. Le joueur, ayant la possibilité d'agir sur l'univers de jeu qui en retour agit sur lui, n'est pas le récepteur passif d'une narration : il contribue à co-produire la fiction dont il devient lui-même l'un des personnages. Cette particularité peut se lire de deux façons au moins : d'une part, le dispositif fonctionne comme un miroir (on agit en même temps que l'on se voit agir à travers un représentant) ; d'autre part, la frontière qui sépare la réalité de la fiction (et du même coup le joueur et son représentant dans le jeu) présente une troublante perméabilité.

Le dispositif comme miroir

Les effets de miroir d'un dispositif tirent leur efficacité de la construction spéculaire du soi, propre à l'humain (Schmoll 2012). Il y a quelque chose d'inévitablement narcissique dans le sentiment amoureux : l'autre y est mis en position d'idéal du moi pour nous retourner une image positive, ré-assurante, de nous-même. Si j'étais comme objet d'amour un être parfait, c'est que j'espère en être aimé de retour, et être symétriquement parfait dans son regard. C'est pourquoi aussi, il importe que l'objet élu présente certaines caractéristiques : on ne tombe pas amoureux d'un être que l'on juge quelconque, physiquement, intellectuellement ou spirituellement. Il faut que l'être aimé soit beau, intelligent, charismatique, en un mot : admirable. C'est à cet endroit que la fiction interactive remplit son rôle : elle referme sur le sujet une relation privilégiée, exclusive,

entre lui et un être rare, princesse ou héros, qui de l'élire, lui plutôt que n'importe qui d'autre, le valorise en l'élevant au même rang.

Le jeu vidéo permet par ailleurs à un public étendu ce que, déjà, l'écriture autobiographique offrait à une élite plus restreinte d'auteurs disposant des compétences culturelles requises : la possibilité de se raconter soi-même, et de ce fait d'exister deux fois, en vivant les choses puis en les écrivant, tout en se construisant comme une seule personne (Ricœur 1990).

Ainsi que nous le soulignons plus haut, l'interactivité confronte le joueur à des choix éthiques, et de ce fait à ses propres valeurs comme à celles prêtées au personnage qu'il incarne. Le jeu vidéo, comme toutes les applications de réseau, opère à cet endroit comme un dispositif spéculaire complexe, qui procède à la fois du dédoublement entre le joueur et son personnage, et de la diffraction des regards qui les réfléchissent. D'une part, toutes les fois où il s'agit de faire des choix, le joueur opte en fonction de ses calculs et de son éthique propres, mais aussi en fonction de l'éthos attribué à son personnage : il peut s'autoriser (ou être contraint) à prendre au nom de son personnage, dans l'univers du jeu, des décisions qu'il n'aurait pas prises lui-même dans la réalité ou dans lesquelles il ne se reconnaîtrait pas. D'autre part, ces décisions renvoient au joueur et à son personnage une image d'eux-mêmes sous trois angles au moins :

1/ celui du regard intérieur, à savoir l'opinion que le joueur (lui-même ou par l'intermédiaire de son personnage) se fait de lui-même : ses choix lui permettent de découvrir qui il est, quand il est confronté à des situations simulées où ses valeurs (les siennes et celles de son personnage) sont mises à l'épreuve ;

2/ le regard des autres personnages à l'intérieur de l'univers de jeu : par exemple, l'application peut prévoir que sacrifier un PNJ membre de son équipe assure la survie immédiate des autres, mais modifie la confiance dans le meneur et la cohésion du groupe ;

3/ le regard, réel ou supposé, des autres joueurs en dehors du jeu : par exemple à travers les statistiques du jeu qui permettent à chacun de se situer au regard de la position majoritaire (et donc de la norme sociale) des joueurs.

L'autre est donc très présent et très influent : son regard compte, et si le dispositif thématise sur cet autre, le met en scène, comme dans l'exemple d'*Ico* évoqué plus haut, il est en mesure d'exalter les effets narcissiques de la fiction, en jouant des tensions

entre inquiétudes et réassurances du joueur quant à ce qui le définit subjectivement.

La perméabilité du pacte fictionnel : le bleed

Le jeu est un « faire comme si » qui permet de jongler avec les frontières d'un univers fictionnel. Quand on lit un roman, la position de lecteur permet d'établir une frontière claire entre la réalité et la fiction. Jouer un personnage dans une pièce de théâtre, un jeu de rôle ou un jeu vidéo engage, par rapport à la lecture, une participation plus active dans la fiction : on sait que l'on joue, mais on sait aussi que la fiction ne se déploierait pas sans nous. Le joueur a donc toujours un pied dans la fiction et un pied en dehors. Ce « faire comme si » lui permet de garder le contact avec la réalité, de mettre fin à l'expérience quand il le veut. Mais, plus subtilement, il lui permet aussi de prétendre qu'il n'est pas impliqué dans les personnages qu'il joue, dans les choix qu'il fait, dans les actes qu'il accomplit. Ainsi en est-il des émotions qu'il exprime, et qu'il peut prétendre ne pas éprouver.

Peut-on cependant jouer à exprimer des émotions sans les éprouver ? Mike Pohjola (2004) estime que « plus longtemps le joueur fait semblant de croire, plus il commence à croire vraiment. Plus il fait semblant de se souvenir, plus il commence à se souvenir vraiment ». La mise en jeu d'un rôle peut ainsi provoquer des émotions qui débordent le joueur lui-même et le surprennent. Mais il est possible de se laisser ainsi déborder sans conséquence, car le joueur peut prétendre qu'il ne fait que semblant.

La possibilité qu'offre le jeu vidéo d'agir et de se voir agir, de vivre et de se raconter, d'être (en tant que joueur) et d'exister (en tant que personnage), rapproche et distingue à la fois le jeu vidéo d'autres dispositifs comme l'écriture autobiographique, le jeu théâtral, ou la narration partagée dans le cadre d'un jeu de rôle d'aventure, sur table ou en grandeur nature. La comparaison entre ces dispositifs conduit à prendre en considération les façons dont, dans chacun, on joue de la frontière qui sépare la réalité de la fiction et sur quoi se fonde ce que l'on désigne couramment comme un « pacte fictionnel » entre l'auteur et le lecteur, et à propos du jeu, comme le « cercle magique » (Huizinga 1938).

Les joueurs d'un jeu vidéo endossent des personnages dont ils n'ont pas choisi les caractéristiques. Ils les jouent, comme le feraient des acteurs de théâtre, en suivant des scénarios qu'ils n'ont pas rédigés, et avec sans doute moins de latitude de les interpréter

que n'en a un acteur. Toutefois, ils les choisissent et les investissent : ils ne sont pas de simples spectateurs. Cet investissement est donc ambigu, car ils expérimentent une vie alternative, d'autant plus différente de leur quotidien qu'ils ne l'ont pas imaginée : un auteur l'a fait pour eux. Et leur expérience, bien que guidée par le scénario, est paradoxalement d'autant plus libre que, nombre de choix étant faits à leur place, ou par eux mais au nom de leur personnage, ils peuvent considérer qu'ils ne sont responsables moralement de rien dans ce qui se passe dans le jeu.

Dans la plupart des jeux de rôles d'aventure sur support papier, il faut inventer son personnage, construire ses caractéristiques et son histoire, le jouer, choisir ce qu'il fait. Il est logiquement impossible au joueur de mettre en scène des réactions de son personnage qui ne soient pas celles qu'il a lui-même imaginées. Le personnage « pense » et « agit » en fonction de ce que le joueur conçoit qu'il doit penser et agir. De même, il est difficile au joueur d'attribuer à son personnage des émotions et des sentiments, et les mettre en scène, sans les ressentir. En cela, le dispositif du jeu sur table est proche du théâtre, et plus particulièrement, du théâtre d'improvisation. Les personnages qu'ils jouent permettent aux joueurs de ressentir des émotions comme si elles leur étaient étrangères, alors qu'elles ne peuvent provenir que d'eux-mêmes.

Toutefois, le joueur de jeu de rôles, comme l'acteur de théâtre, ne considère pas que le personnage exprime une partie de lui-même. Il sait qu'il simule, la frontière entre réalité et fiction est constamment rappelée : il y a des rituels d'entrée et de sortie du jeu, on parle à la première ou à la troisième personne selon que l'on est dans le jeu ou que l'on parle de son personnage depuis l'extérieur du jeu (en mode « role-play on » ou « role-play off »).

À la différence du jeu de rôle, dans un jeu vidéo, la simulation du personnage est d'abord portée par l'application qui la propose, et dont le joueur se saisit. La séparation entre personnage et joueur est plus nette, induisant ce vécu double entre action et observation de soi en train d'agir. Le personnage exprime des émotions, tient des propos pré-rédigés, qui ne sont pas ceux du joueur et que ce dernier ne contrôle pas. Eladhari & Lindley (2003) en déduisent que les jeux vidéo échouent à créer une immersion profonde. Mais Zach Waggoner (2009) argumente au contraire que cette partition permet au joueur d'exprimer une identité projective dont il veut faire l'expérience dans le jeu. Annika Waern développe cette dernière idée en utilisant la notion de « bleed » (voir *infra*,

p. 228). Analysant sa propre expérience de joueuse, elle estime que le jeu vidéo maintient effectivement une distance entre le joueur et son personnage, plus ferme que dans le jeu de rôle papier ou dans le théâtre, mais que précisément, cette partition permet au joueur d'expérimenter des émotions réputées ne pas être les siennes. Le dispositif l'autorise ainsi à se « lâcher » bien davantage, à l'intérieur d'une zone de sécurité qui facilite cet effet de « transfusion ». La surprise n'en est que plus grande de vivre des émotions que l'on ne se soupçonnait pas pouvoir vivre.

Les scripts déclencheurs de la romance

Ces considérations sur l'impact émotionnel du dispositif vidéoludique étant posées, il nous faut examiner comment, plus spécifiquement, y est déclenchée l'émotion amoureuse. C'est là affaire de scripts, au sens de la théorie éponyme déjà citée (Gagnon & Simon 1973, Gagnon 2008). L'amour est, sous cette approche, une forme sociale qui organise le sexuel par la narration : la sexualité ne nous est pas donnée par la médiation externe de normes intangibles, mais par des récits, qui peuvent varier d'une époque à une autre, d'un auteur qui nous les propose à un autre. Les récits des livres et les films nous disent comment on tombe amoureux, et nous donnent les mots et les références lorsqu'ensuite, à notre tour, nous tombons amoureux d'êtres que nous mettons à la place des princes et princesses des récits. Les jeux vidéo font de même, à cette originalité près que le dispositif vidéoludique, à la fois nous parle des modèles à suivre et nous les fait expérimenter. Un personnage du jeu peut ainsi être un modèle d'être à aimer (comme dans un livre ou un film), et l'être lui-même dont nous tombons amoureux (parce que nous devenons nous-même un personnage du livre ou du film, agissant sur la trame narrative, mais aussi agi par elle).

Un jeu à deux

Le script commence par distribuer les places et les rôles de chacun. Selon les genres et les récits, le joueur est un compétiteur isolé face à d'autres, un chef d'équipe, ou un spécialiste au service d'un chef, il remplit des missions, poursuit une quête ou explore simplement les possibilités du monde qui s'offre à lui. Pour les besoins du script amoureux proprement dit, cependant, la distribution est simple : il y a le personnage du joueur et il y a « l'autre ». La romance referme la mise en scène sur le duel, même si peuvent

intervenir des satellites nécessaires à la narration : tiers séducteurs ou rivaux, amis, conseillers, famille...

Le script fonctionne sur le principe d'une complémentarité de deux rôles entre eux. L'un est faible, l'autre est fort ; l'un est passif, l'autre est actif ; l'un est victime, l'autre sauveur ; l'un sait ce que l'autre ignore, etc. ; ou, pour reprendre la formalisation psychanalytique d'une structure pivotant autour du signifiant de la différence des sexes : l'un est supposé détenir ce qui manque à l'autre. Classiquement, les rôles « forts », « actifs », « sauveurs », etc. sont attribués au genre masculin, mais cette répartition, qui est sociale bien plus que biologique, fait depuis plusieurs décennies l'objet d'une déconstruction. Les narrations ont donc évolué et jouent davantage, aujourd'hui, de l'ambiguïté des permutations. L'essentiel, cependant, résiste, qui est qu'une relation romantique se déploie sur le principe que l'autre me conforte dans ce que je suis, du fait que mon manque vient idéalement compléter le sien.

Le miroir que propose au joueur le regard de l'autre n'est donc pas symétrique. La jeune femme fragile qu'il faut sauver fait de nous un héros. Le guerrier blessé qu'il faut soigner fait de nous un protecteur. Plus « l'autre » est homme, plus il nous fait femme, et réciproquement. Les algorithmes qui animent cet autre sont sans doute rudimentaires : ils ne permettent que de simuler la vie, et ne trompent pas le joueur sur la fictionnalité, l'artificialité du personnage de l'autre. Mais précisément, ils simulent un être simple, un début, un germe, une enfance. Ces artefacts sont des choses fragiles, charmantes dans leur naïveté, comme le sont des enfants ou de petits animaux que l'on s'émeut de voir trébucher dans leurs essais d'indépendance. On les couve, on les observe, on se pense en surplomb par rapport à leur prévisibilité. On devrait pourtant se garder de telles projections, quand on sait que l'on se fait si facilement piéger par le regard que les enfants nous retournent parfois, si entier dans l'amour ou la vénération qu'ils expriment, que nous nous retrouvons nous-mêmes fascinés.

Dans *The Last of Us* (Naughty Dog, 2013), le joueur tient le personnage d'un quinquagénaire, Joel, qui est accompagné par une adolescente de 14 ans, Ellie, personnage animé par l'IA hormis certaines séquences où le joueur prend la main et joue également la jeune fille. Ellie est soigneusement étudiée pour susciter chez un joueur masculin une émotion trouble, où la différence de sexe se superpose à une différence d'âge entre les personnages, mais aussi entre le personnage de Joel et le joueur qui l'incarne, car celui-ci

est éventuellement aussi jeune ou guère plus âgé qu'Ellie. Le joueur fait ainsi, par personnage interposé, l'expérience d'un sentiment lié à son rôle protecteur de substitut parental dans le jeu (sentiment éventuellement inédit pour lui dans la réalité), alors que son âge réel est plus près de s'accorder avec le personnage d'Ellie dans le registre des amitiés et amours adolescentes. On a là un bon exemple de situation qui se prête à l'effet de « bleed » décrit précédemment, Ellie pouvant devenir l'objet d'émotions inattendues.

Un tiers caché

Dans le chapitre *infra* sur les « passions en ligne », nous donnions l'exemple d'une passion qui se déploie chez une jeune femme pour un correspondant rencontré sur un forum, et à propos de qui elle n'a aucune certitude que derrière son identité, dissimulée par un pseudo, se tiennent effectivement l'homme qu'il prétend être. Elle-même est protégée par son anonymat : les conditions sont celles d'un échange entre des représentants, comme dans un jeu vidéo, chacun pouvant mettre fin au jeu à tout moment, et c'est, comme dans le jeu, cet espace de sécurité qui, par effet de « bleed », autorise l'irruption d'émotions inattendues.

Cependant, au-delà de l'échange des mails qui alimente, de part et d'autre de l'écran-miroir, la mécanique désirante, nos deux épistoliers oublient que leur relation a été initiée par un jeu à trois. La scène inaugurale, en effet, est celle d'une compétition entre deux hommes (plus précisément : deux personnages qui sous leurs pseudos tiennent ces positions) qui font assaut de séduction auprès de la jeune femme. Ce triangle classique contribue à narcissiser aussi bien celui des deux rivaux qui sort vainqueur, que l'objet de leur rivalité, flatté d'être ainsi disputé. L'un des deux rivaux jette l'éponge et le jeu se poursuit apparemment à deux, mais l'épanouissement de la relation ne doit pas faire oublier à l'observateur que le déclenchement de la mécanique désirante a fait intervenir une figure, non pas duelle, mais en réalité ternaire.

Ce tiers, apparemment exclu de la relation, est si présent dans la plupart des récits qu'on doit le considérer, non comme un accessoire narratif, mais comme une composante essentielle du script amoureux. C'est souvent le « méchant » de l'histoire : Link et Zelda ont leur Ganondorf, Mario et Peach leur Bowser. Mais, dans nombre de récits d'une littérature de fiction dont les jeux vidéo n'ont pas encore exploré toutes les possibilités, le rapport de l'amant/e à son/sa rival/e est plus ambigu. Typiquement, Lancelot

convoite Guenièvre, et son rival n'est pas vraiment le félon Méléagant, mais le roi Arthur, époux de Guenièvre et son suzerain. En fait, comment Lancelot ne tomberait-il pas amoureux de la femme d'un homme qu'il sert et qu'il admire, puisque, faisant d'Arthur son modèle, le chevalier ne peut qu'être porté vers les mêmes objets d'amour ?

Ce ressort mimétique du désir a été analysé dans la littérature par René Girard (1961). Dans notre propre vie, nos amours sont pareillement façonnées par des médiations externes (fournies par les livres, le cinéma, la télévision) et internes (les modèles de notre entourage que, rarement en pleine conscience, nous admirons et en même temps affrontons dans la compétition pour les mêmes objets).

La structure mimétique est une constante diffuse du désir, dont la publicité fait grand usage, en désignant des objets de consommation désirables pour ce qu'ils sont présentés comme désirés par des modèles identificatoires (stars du spectacle, du cinéma, des sports). La configuration ternaire est en fait à ce point efficace qu'elle suffit à déclencher la mécanique en se saisissant, pour en occuper les places, de personnes rencontrées par hasard. Roland Barthes décrit ainsi la figure de ce qu'il appelle « l'induction » : « L'être aimé est désiré parce qu'un autre ou d'autres ont montré au sujet qu'il est désirable : tout spécial qu'il soit, le désir amoureux se découvre par induction » (Barthes 1977, p. 163). Et de donner l'exemple du Werther de Goethe qui, peu avant de tomber amoureux, rencontre un jeune valet qui lui parle de sa passion pour une veuve. L'image de cet amour le poursuit partout, et il ne lui reste plus qu'à tomber amoureux à son tour de Charlotte. Et celle-ci lui est désignée, avant qu'il la voie, par une amie qui, dans la voiture qui les emmène au bal, lui parle de sa beauté.

Les jeux vidéo nous semblent avoir encore peu exploré les potentiels de ce mécanisme en termes de game-design. Le dispositif vidéoludique présente pourtant l'intérêt de mettre en jeu une médiation « externe », celle de la fiction (les livres dévorés par Don Quichotte) qui est bousculée par la possibilité d'affronter directement les rivaux à l'intérieur de l'univers fictionnel. De ce fait, tant le « médiateur » que l'objet d'amour rencontrés dans un jeu acquièrent une consistance de médiation « interne » au sens de Girard, avec un vécu émotionnel (envie, compétition, jalousie...) plus fort.

Les caractéristiques visuelles de l'objet

Le jeu vidéo, comme son nom l'indique, sollicite le visuel, ce qui le différencie du livre et le rapproche du cinéma. Comme au cinéma, l'aspect physique des personnages est commandé par la nécessité de les rendre désirables. Le design graphique n'est toutefois pas affaire que de visuel, mais également de sémiotique : les personnages sont « beaux » parce que leur aspect physique est le signe visible de ce qui les rend beaux dans une narration.

Dans la vie réelle, on le sait, le sentiment amoureux n'est pas commandé que par l'apparence physique de l'autre. Certes, il est plus facile de tomber amoureux d'une femme ou d'un homme qui a le physique d'une gravure de mode, mais nous savons aussi, par expérience, que l'autre nous *devient* physiquement beau avec le temps : des défauts physiques, qui au premier abord nous retenaient, deviennent peu à peu les signes de sa différence, et au final, par reconstruction, nous nous disons que c'est ce qui a attiré notre regard la première fois. C'est donc là affaire de temps. Le problème d'un dispositif de jeu, comme d'un film, c'est que le temps est compté pour déclencher l'émotion, et l'aspect physique des personnages doit donc suggérer d'emblée, dès la première rencontre, leur désirabilité. Le visuel est une condition a priori de l'attirance, et il est rare qu'un jeu vidéo (comme un film) propose comme aimables et désirables des personnages contrefaits. La beauté physique, mais également une voix, une attitude, et au-delà, les premiers mots de l'échange, sont censés déclencher une première attirance. L'être intérieur du personnage, que l'on découvrira avec le temps, doit être déjà annoncé par son apparence extérieure.

Il n'en demeure pas moins qu'il n'y a pas de beauté physique objective. Au-delà de quelques canons effectivement transculturels (jeunesse des corps, régularité et finesse des traits, etc.), la beauté est affaire de signes, qui renvoient aux construits précités. Si, par exemple, le script repose sur la fragilité d'un personnage féminin à protéger, son apparence sera plus volontiers celui d'une femme-enfant. Les personnages aux traits et aux attitudes infantiles, avec des yeux démesurément agrandis, sont ainsi devenus un standard des mangas. Même dans ce qu'elle a de plus communément partagé, la beauté obéit au triangle mimétique du désir. Si l'aspect visuel du personnage répond à des canons physiques les plus largement reconnus, c'est que la norme opère comme tiers dans le triangle du désir tel que l'a bien décrit René Girard : nous désirons quelque chose ou quelqu'un parce qu'un autre le désire. Il y a donc plus de

chance que nous soyons attirés par quelque chose ou quelqu'un qui passe pour être désiré par de nombreux autres, parce qu'il est dans la norme du désirable.

Et, en même temps, les personnages doivent aussi être individualisés par quelques détails qui rompent une régularité qui serait trop parfaite (et trop commune) : une coiffure originale, une cicatrice, qui les rendent plus humains, énigmatiques, suggèrent des failles, des fragilités par où pourrait avoir prise notre fantasme de les compléter, d'être celui ou celle qui viendrait combler ce qui leur manque, réparer ce qui les a blessés, etc.

À cet égard, le design graphique du jeu vidéo, plus proche du dessin animé que du cinéma proprement dit, autorise une grande liberté dans la recherche de représentations originales. On pourrait s'étonner que les joueurs s'entichent de personnages aux formes érotiques improbables, comme Lara Croft, ou aux traits exagérément infantiles, comme les personnages de mangas : leurs graphismes ne font que souligner leur irréalisme, et donc une essence artificielle, non-humaine qui devrait au contraire réduire les chances que soient activés chez le joueur la mécanique désirante et le sentiment amoureux. Mais l'attirance que nous pouvons éprouver pour des êtres manifestement artificiels confirme au contraire l'hypothèse d'un effet de dispositif associé à la zone de sécurité que crée l'espace fictionnel du jeu vidéo. Cet effet évoque en effet la remarque qu'Élisabeth Alexandre (2005), dans un autre domaine, relève chez l'un de ses interlocuteurs amoureux de sa « love doll » en silicone. Ces poupées, par ailleurs extraordinairement réalistes, sont cependant froides au toucher, sentent le caoutchouc, ce qui rappelle à leurs utilisateurs qu'elles ne sont que des artefacts. Mais l'un d'eux, précisément, déclare qu'il trouve cette odeur attirante. L'amour porté à un artefact ne l'est pas en dépit de ses traits irréalistes, mais au contraire pour ces traits mêmes, car ils expriment que, le personnage étant manifestement irréel, on peut faire ce que l'on veut avec lui, y compris des choses que l'on ne s'autoriserait pas à faire avec un être réel. Les traits irréels (ou surréels) des personnages (l'odeur d'huile des dolls, les oreilles taillées en pointe d'une elfe, les moustaches de chat d'un personnage de manga), parce qu'ils sont le signe de cette possibilité d'exercice libre du désir et de l'émotion, deviennent aussi le signe de leur désirabilité. L'un des effets de l'espace de sécurité que crée la fiction est ici repérable, à savoir que c'est précisément parce que l'on sait qu'ils n'existent pas en réalité que l'on peut projeter sur eux plus libre-

ment des émotions qu'ensuite on se surprend à éprouver « vraiment ».

L'autre comme objet de quête

Dans son essai sur la figure de l'amour-passion, Denis de Rougemont (1972) montre comment des générations de lecteurs de romans de chevalerie se retrouvent captifs d'un schéma qui idéalise l'amour impossible entre deux amants que tout sépare (leurs différence de conditions sociales, les liens du mariage, la loyauté due au suzerain), le désir et la passion s'exacerbant chez chacun, et en fait se nourrissant, de ne pouvoir accéder physiquement à l'être aimé.

Le script romantique le plus classique est celui qui consiste à activer le thème du chevalier qui doit sauver une princesse. La figure, qui est à la base du récit courtois, perdure sous d'infinies déclinaisons dans la littérature romanesque de toutes les époques, et bien entendu dans la filmographie et le jeu vidéo. L'être aimé est dans une position qui requiert d'affronter des épreuves de toutes sortes pour être atteint, tel un trésor, et les difficultés contribuent à accroître encore sa valeur.

Ce couplage entre un objet désirable et les épreuves qu'il faut accomplir pour l'atteindre est ambigu. On pourrait penser en première approche que c'est la désirabilité de l'être aimé qui porte à affronter les obstacles. Mais c'est aussi, en sens inverse, la difficulté de l'épreuve qui donne sa valeur à l'objet qui en est la récompense. On ne saurait exclure que la pratique d'un jeu, du seul fait des difficultés qu'il oppose, rende désirable l'objet de la quête. Un peu comme dans l'histoire du fou qui se tape la tête avec un marteau parce que cela fait du bien quand cela s'arrête, le game-design repose sur une succession de moments de tension et de détente, et la figure incarnant la détente est investie de la valeur correspondant au prix précédemment payé en termes d'efforts, de temps et de peurs. Le passage de *Prince of Persia : Sands of Time* (Ubisoft, 2003) dans lequel le prince doit parcourir un labyrinthe de portes tandis que Farah l'appelle, à la fois toute proche et inaccessible, est un bel exemple du genre. La tension s'achève sur une cinématique de retrouvailles dans les bains du palais, que le joueur ne peut qu'apprécier après la tension de l'épreuve qui précède.

Partenaires dans l'adversité

Ce script qui fait de l'autre l'objet d'une quête ressortit à une répartition des rôles dont nous avons souligné le classicisme : un

personnage actif accomplit les épreuves, et un personnage-objet attend passivement d'être libéré. Cette configuration fait depuis quelques décennies l'objet de certains remaniements : les princesses de films, de dessins animés, et donc de jeux vidéo, ont tendance à s'émanciper, à secouer d'elles-mêmes les chaînes qui les retiennent, et souvent, à sauver la mise des princes, dont l'image machiste se teinte de balourdise. Il suffit de se reporter aux exemples de Mulan, de Raiponce ou de la Reine des Neiges, dans la production de Walt Disney, et de les comparer à Blanche-Neige, pour mesurer le chemin parcouru. De plus en plus, l'évolution des mœurs sur les questions de genre amène à mettre en scène des relations homme-femme dans lesquelles les deux partenaires ont un rôle actif.

Comment ce partenariat s'arrange-t-il de la disparité des rôles précédemment décrite ? Le script de l'épreuve s'enrichit en fait quand l'effort pour atteindre l'objet n'est pas porté par un seul des deux personnages cherchant à rejoindre l'autre, mais qu'il présente une certaine réciprocité : chacun vient à la rencontre de l'autre. Le scénario permet d'exprimer que l'amour n'est pas à sens unique mais partagé, et que l'objet aimé est prêt, pas ses propres efforts pour surmonter les difficultés, à exprimer qu'il aime en retour. Le joueur, qui investit l'objet de sa quête d'une valeur proportionnée à ses efforts, peut par comparaison ressentir qu'il est lui aussi investi d'une telle valeur par le personnage qui cherche pareillement à le rejoindre. L'absence de l'autre, l'impossibilité de se toucher, voire de communiquer (comme dans *Ico*), les stimuli émotionnels provoqués par des situations « in game » difficiles : tout concourt à exacerber un état de manque à la fois éprouvant et stimulant.

Comme ce sont essentiellement les épreuves qui donnent de la valeur à la relation entre partenaires, les efforts peuvent être consentis pour se rapprocher l'un de l'autre, mais également, une fois réunis, pour affronter des épreuves ensemble. Cette expérience d'aventures accomplies ensemble dans le jeu est alors l'un des facteurs de renforcement du lien entre le joueur et ses personnages. S'y ajoute la connivence issue du parcours en commun, des paysages que l'on est deux à connaître alors que les autres ignorent de quoi on parle, et qui crée l'illusion d'une bulle s'extrayant du monde des « autres », et à l'intérieur de laquelle seul le personnage de l'être aimé semble nous accueillir, nous accepter, nous comprendre.

L'autre comme objet qui se dérobe

Comme le montre Roland Barthes, le discours amoureux est un soliloque : il échouerait à s'adresser à l'être aimé comme à un autre sujet, pour le convaincre, car il n'est qu'invocation, affirmation de son propre état d'être amoureux. Le discours amoureux « donne à lire (...) la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas » (Barthe 1977, p. 7). Il y a un fond délirant dans le sentiment amoureux, à cet endroit où l'autre n'y a pas statut de sujet, c'est-à-dire d'autre, mais d'objet. On devrait en déduire que le sentiment amoureux ne se déploie vraiment, dans ses excès, c'est-à-dire en tant que délire, que sous condition que l'autre (l'être aimé) échappe effectivement à la tentative de l'amoureux de le saisir dans son délire. Plus l'être aimé se refuse, plus il suscite l'affolement de l'amoureux et le déchaînement de sa passion.

Les univers de fiction proposent des objets d'amour dont on ne devrait pas s'étonner qu'ils se prêtent aisément au sentiment amoureux, puisque comme un « bon objet » d'amour, ils ne sont pas de vrais sujets, ils ne sont pas vraiment autres. Mais, sous un autre angle d'approche, on serait également fondé à penser que s'ils manifestaient un peu plus d'altérité, s'ils étaient un peu moins programmés pour n'être qu'un objet, ils exacerberaient davantage encore le sentiment amoureux.

Une déclinaison plus avancée des scripts qui font de l'aimé(e) un objet de quête, rendu difficile d'accès, consiste ainsi à prolonger indéfiniment cette difficulté : le personnage-objet ne fait pas qu'observer le joueur lutter contre les obstacles qui le sépare du but, mais se met lui-même à semer de nouveaux obstacles. Le script fait alors reposer la difficulté, non sur les épreuves imposées de l'extérieur (les méchants qui empêchent le chevalier d'atteindre la princesse), mais sur le personnage objet de la quête (la princesse elle-même), qui se rend lui-même inaccessible ou difficile à atteindre, par ses hésitations, ses réticences, bref par son altérité. L'être aimé devient à la fois le trésor et la forteresse (voire le labyrinthe) qui protège ce trésor. C'est ce schéma qu'exploitent par exemple les *dating sims*. Les difficultés que rencontre le joueur lui sont opposées par les personnages qu'il s'agit d'atteindre.

La figure du labyrinthe est à cet égard évocatrice en ce qu'elle symbolise les errances d'un parcours qui est à la fois inter- et intra-subjectif. L'autre est une énigme, il faut l'affronter à force d'assauts langagiers, et il nous renvoie à notre propre complexité

intérieure. Ce schéma donne de la profondeur au personnage de l'être aimé. Il simule alors un sujet dans son altérité, inaccessible, rétif à se faire emprisonner dans les tentatives du joueur pour faire de lui son objet.

Absence

Roland Barthes consacre une entrée de ses *Fragments* (1977) à la figure de « l'absence », qui mériterait d'être travaillée plus avant par le design émotionnel des jeux vidéo. Il constate que, dans le *Werther* de Goethe, on ne rencontre pas cette figure, la raison en étant que l'objet aimé, Charlotte, ne bouge pas, et que c'est le sujet amoureux, Werther, qui, à un certain moment, s'éloigne. On en déduit une figure qui veut qu'il n'y ait d'absence que de l'autre. C'est l'autre qui part, s'éloigne, est fuyant, tandis que le sujet amoureux est inversement sédentaire, en attente, en « souffrance » (comme l'on dit d'un paquet qui attend d'être récupéré à la poste).

Roland Barthes pense, d'une manière qui recoupe ce que nous avons déjà dit de la complémentarité des rôles, qu'historiquement le discours de l'absence est tenu par les femmes : les femmes sont sédentaires, tandis que les hommes partent chasser ; elles sont supposées attendre fidèlement, pendant que les hommes sont « coureurs ». Ce sont donc les femmes qui donnent forme à l'absence, en développant la fiction le soir au coin du feu : elles parlent des hommes qui ne sont pas là. Barthes en conclut que le ressenti de l'absence est du côté de celui qui reste, et que, corollairement, un homme amoureux, ressentant l'absence de l'autre, fait miraculeusement l'expérience du féminin.

Le départ et l'absence sont des ingrédients connus du déclenchement et de l'entretien de la passion amoureuse. Nous savons tous par expérience que nombre d'amant(e)s préfèrent avoir l'initiative de rompre une relation par anticipation, pour ne pas être celui/celle qui se fait abandonner. Dans l'exemple que donne Anika Waern de sa propre expérience, elle ne s'implique que faiblement dans le développement de la romance entre son personnage et le PNJ qu'elle a choisi. Ce n'est qu'au moment où ce dernier rompt la relation qu'elle ressent cette émotion qui l'oblige à constater, mais comme par rétro-construction, qu'elle était amoureuse.

L'absence est une figure qui pourrait être davantage travaillée qu'elle ne l'est actuellement dans le game-design des romances. Elle est déjà présente, sous une déclinaison particulière, dans le trope déjà cité de la « femme dans le réfrigérateur ». La figure se

prête à une narration qui, à nouveau, rend l'autre plus lointain, plus distant, requérant des épreuves pour l'atteindre. Mais alors que, dans la figure précédente, l'autre se dérobe, nous résiste, tout en restant tourné vers nous, l'absence campe un autre qui nous a tourné le dos : quand il est absent, on se demande ce qu'il fait, activant la question de « l'autre de l'autre ». Où se trouve l'être aimé ? Avec qui est-il ? Que font-ils ensemble ? Or, si l'être aimé fraye avec des autres, c'est qu'il est, lui aussi et comme moi, un sujet.

Conclusion

L'attachement au « cyber-choses », dont font partie les personnages de jeux vidéo, commence à susciter l'intérêt des sciences humaines et sociales, en écho aux inquiétudes naissantes du politique. Le Parlement européen a récemment adopté une résolution recommandant à la Commission européenne d'étudier les conséquences juridiques des évolutions en cours dans le champ de la robotique, en envisageant notamment la possibilité à terme d'attribuer une personnalité juridique spécifique aux robots, impliquant leur responsabilité en cas de dommage causé à des tiers quand le robot est capable de prendre des décisions autonomes et d'interagir indépendamment avec des tiers³¹. Parmi les principes généraux qui guident cette résolution, figure (alinéa 3) le souci qu'une relation émotionnelle soit susceptible de se développer entre un humain et un robot, et que des personnes vulnérables puissent devenir dépendantes émotionnellement d'artefacts.

Cette position postule qu'il y a un danger que les sentiments humains soient détournés vers des objets au lieu de l'être vers des personnes « réelles ». Elle présuppose, plus implicitement, une partition entre des sentiments qui seraient eux-mêmes plus réels, ou naturels, en tout cas légitimes, dès lors qu'ils se porteraient sur des êtres réels, naturels, et des sentiments qui seraient pathologiques, addictifs, etc. dès lors qu'ils se porteraient sur des êtres fictifs. Or, la théorie des scripts, de même que l'approche, plus foucauldienne, par les dispositifs, montrent que l'amour, sentiment que nous vivons comme spontané, est un artifice. La sexualité est médiatisée

³¹ Résolution du 16 février 2017 :

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P8-TA-2017-0051&language=FR&ring=A8-2017-0005#title1>.

Voir notamment l'alinéa 59.

dans l'humain par des construits qui lui sont extérieurs, façonnés par le langage, la culture et les techniques.

Un des intérêts qu'il y a à étudier le design émotionnel des jeux à romance est de montrer que l'Amour avec un grand A se présente (à qui l'observe de l'extérieur) comme une projection psychologique activée par un construit social : une figure qui impose ses idéaux, ses valeurs, ses codes de conduite et jusqu'au lexique à utiliser pour atteindre les objets qu'elle sélectionne comme désirable. Ce fonctionnement projectif n'est jamais mieux mis en évidence que quand il s'adresse à un objet qui n'est pas humain, un animal de compagnie par exemple, et a fortiori a un être dont la consistance en tant que lieu de cette adresse est rien moins qu'assurée : icônes du spectacle ou du cinéma que leurs fans ne rencontrent que par scènes, écrans, affiches murales et réseaux interposés ; personnages de romans ou de films ; par le passé, apparitions de la Vierge ou du Christ ; et de nos jours, artefacts techniques tels que love dolls et sexbots, et bien sûr, agents intelligents animant les personnages de jeux vidéo. L'intensité du vécu affectif de l'amant(e) paraît dans ces cas à l'observateur être sans commune mesure avec l'essence non-humaine de l'être aimé, a fortiori avec son essence fictionnelle. C'est fou, se dit-on. Mais être en amour pour un artefact, que l'on tombe amoureux par hasard et surprise, ou mieux, que cela puisse faire l'objet d'une ingénierie qui le provoque en nous, permet de se demander si l'amour lui-même n'est pas artificiel.

Références :

- [Coll.] (2017), *L'attachement aux cyber-choses : logiciels sentimentaux, love-bots et séducteurs de synthèse*, Colloque international, Université de Paris-Nanterre, 15-16 juin 2017.
- Alexandre E. (2005), *Des poupées et des hommes. Enquête sur l'amour artificiel*, Paris, La Musardine.
- Bozon M. (2002), *Sociologie de la sexualité*, Paris, Nathan.
- Baharom S.N., Tan W.H., Idris M.Z. (2014), Emotional Design for Games: A Framework for Player-Centric Approach in the Game Design Process, *International Journal of Multimedia & Ubiquitous Engineering*, 9 (10), p. 387.
- Barthes R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Bowman S.L. (2013), Social Conflict in Role-Playing Communities: An Exploratory Qualitative Study, *International Journal of Role-Playing*, 4, p. 4-25.
En ligne : <http://www.ijrp.subcultures.nl/wp-content/issue4/IJRPissue4bowman.pdf>

- Chauvin J.-B. (2002), Ico. Solitudes, *Cahiers du Cinéma*, numéro hors-série « spécial jeux vidéo », septembre 2002, p. 58-60.
- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Eladhari M. & Lindley C. (2003), Player Character Design Facilitating Emotional Depth in MMORPGs, *Proceedings of DIGRA 2003*, 4-6 November 2003, the Netherlands: University of Utrecht. En ligne : <http://www.digra.org/digital-library/publications/player-character-design-facilitating-emotional-depth-in-mmorpgs/>.
- Enevold J. & MacCallum-Stewart E. (eds) (2015), *Game love : essays on play and affection*, Jefferson NC, McFarland & Co.
- Freeman D. (2004), *Creating Emotion in Games: The Craft and Art of Emotioneering*, Indianapolis, New Riders.
- Gagnon J. (2008), *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, préface d'Alain Giami, Paris, Payot.
- Gagnon J. & Simon W. (1973), *Sexual conduct. The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Huizinga J. (1938), *Homo ludens, proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Trad. fr. (1951), *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.
- Isbister K. (2016), *How games move us. Emotion by design*, Cambridge MA, MIT Press.
- Kim H (2009), Women's Games in Japan: Gendered Identity and Narrative Construction, *Theory, Culture & Society*, 26 (2-3), p. 165-188.
- Loftus T. (2004), Bringing emotions to video games. Can games inspire feelings as well as fun ?, *MSNBC.com*,
En ligne : <http://msnbc.msn.com/id/4038606/>, mis à jour en 2005.
- Matthew Wysocki, Evan W. Lauteria (dir.) (2015), *Rated M for Mature. Sex and Sexuality in Video Games*, New-York, Bloomsbury.
- Montola M. (2010), The Positive Negative Experience in Extreme Role-playing, *Proceedings of DiGRA Nordic 2010: Experiencing Games: Games, Play, and Players*. En ligne : <http://www.digra.org/digital-library/publications/the-positive-negative-experience-in-extreme-role-playing/>
- Norman D.A. (2004), *Emotional Design*, New-York, Basic Books
- Ochs M., Sabouret N., Corruble V. (2010), Simulation of the dynamics of non-player characters' emotions and social relations in games. *IEEE Transactions on Computational Intelligence and AI in Games*, 1 (4), p. 281-297.
- Perron B. (2005). Jeu vidéo et émotions, in Genvo S. (dir.), *Le game design de jeux vidéo. Approches de l'expression vidéo-ludique*, Paris, L'Harmattan, p. 347-366.
- Pohjola, M. (2004), Autonomous identities: Immersion as a tool for exploring, empowering and emancipating identities, in Montola M. & Stenros J. (eds), *Beyond Role and Play*, Helsinki: Ropeconry, p. 81-96.
- Ricœur P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris Seuil.
- Rougemont (de) D. (1972), *L'amour et l'occident*, Paris, 10/18.

- Schmoll P. (2012), *La Société Terminale 2 : Dispositifs spec[tac]ulaires*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, Éditions de l'III.
- Tan E.S. (1996), *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah NJ, Erlbaum.
- Waern A. (2011), « I'm in love with someone that doesn't exist ». Bleed in the context of a computer game. *Journal of Gaming and Virtual Worlds*, 3 (3), p. 239-257.
- Waggoner Z. (2009), *My Avatar, My Self: Identity in Video Role-Playing Games*, Jefferson NC, McFarland.

Sexe avec ses “ex”

Les sites de rencontre en ligne se présentent sans doute comme le lieu scénographique par excellence de la mise en jeu des relations amoureuses aujourd’hui. Ils doivent cette valeur d’emblème au fait qu’ils sont explicitement dédiés à ce type de rencontre : femmes et hommes s’y inscrivent parce qu’ils ont clairement l’intention (ou en tous cas annoncent clairement une intention) de se rencontrer dans cette perspective.

Les technologies de réseau exercent cependant leurs effets de médiation de la rencontre à travers l’ensemble de leurs outils, d’une manière plus diffuse et, peut-être, plus insidieuse. Il faudrait, pour être complet, traiter par exemple des rencontres que favorisent plus généralement les forums et salons de discussion, les jeux vidéo en ligne, ou les sites d’organisation de sorties tels qu’*OnVaSortir* ou *AmieZ*, pour ne prendre que ces exemples. La rencontre amoureuse ou les entreprises de séduction ne sont pas dans l’objet de ces espaces en ligne, a priori. Pourtant, il est manifeste que ces derniers facilitent également de telles rencontres. On doit même supposer que nombre de femmes et d’hommes s’inscrivent avec une telle arrière-pensée sur des sites dédiés à des échanges ou des activités qui n’ont rien à voir avec la rencontre amoureuse. Quels sont alors, sur l’émergence et l’organisation du lien désirant et amoureux, les effets, nécessairement moins visibles, de ces dispositifs non dédiés ?

S’inscrire sur un site de rencontre de type *Meetic* implique une reconnaissance déjà avancée de ce que l’on cherche. À ce stade, le désir s’est déjà donné la forme du besoin. Il s’anime en une quête d’un objet, que de surcroît la configuration de l’outil va obliger à circonscrire : âge, niveau d’études, revenus, etc. On contracte avec soi-même et avec le dispositif : explicitement. La ratio-

nalité de ce dernier ne laisse pas beaucoup d'espace pour l'étincelle erratique de l'émotion. Or, avant même d'en arriver à ce stade, avant de penser à s'inscrire sur ces sites, et donc avant d'envisager de se lancer dans une quête décidée de l'autre, des humains errent sur les réseaux avec une conscience plus floue de ce qui les meut, proche de ce que Roland Barthes désigne comme l'état "crépusculaire" qui prélude au coup de foudre : une sorte d'ennui qui n'est pas encore la recherche d'un ailleurs, mais déjà une fugue hors d'un ici-et-maintenant insatisfaisant. C'est souvent alors même qu'ils sont encore pris dans une vie de couple qui leur paraît les satisfaire, et qu'ils n'ont pas clairement à l'esprit qu'ils sont déjà en train de rechercher autre chose, que des femmes et des hommes commencent à effectuer des recherches sur les réseaux, en utilisant non pas les sites de rencontre, mais des outils communs : *Google*, *Facebook*, *Copains d'avant*. Et c'est d'une certaine façon la quête qui crée son objet, et non l'objet qui mobilise la quête : on cherche, donc il faut bien que l'on cherche quelque chose, n'est-ce pas ? Alors, que chercher ?

Même quand on sait ce que l'on cherche, avant de rechercher le nouveau, on cherche le déjà connu. C'est un peu comme une recherche d'emploi : avant d'envoyer sa candidature vers des inconnus, on demande aux copains s'ils n'ont pas du boulot, on secoue le carnet d'adresses. Les êtres du passé se présentent ainsi comme des objets spontanés de la quête, quand celle-ci n'est encore qu'une volition sans forme : on renoue avec les femmes et les hommes que l'on a déjà rencontrés, avec qui rien ne s'est passé ou avec qui quelque chose a été commencé et pas terminé. Que sont-ils devenus ?

Internet procure un outil incroyablement puissant pour flâner, chercher et entrer en contact sur une étendue énorme : il a été souvent souligné qu'il est l'un des vecteurs de la mondialisation des marchés, or le marché de l'amour en fait partie. Mais il est également un outil de recherche dans le passé, à travers les archives auxquelles il donne accès, et la mémoire de ses moteurs de recherche. Trouver une personne que l'on a connue autrefois est devenue une opération anodine. Internet nous connecte spatialement au monde actuel, mais aussi temporellement au monde de nos souvenirs.

Une figure de ce fait saillante de la rencontre amoureuse sur les réseaux est celle des retrouvailles avec nos amours passées, et tout particulièrement, même si elles ont à cet égard une valeur surtout paradigmatique, avec nos premières amours, celles qui ont une

place structurante dans notre imaginaire et nos relations ultérieures. Qui n'a jamais été tenté de "googliser" une liaison passée pour savoir ce qu'elle est devenue ? Qui n'a jamais utilisé le moteur de recherche de *Facebook* pour vérifier si une connaissance perdue de vue ne figurait pas dans ce gigantesque annuaire ? Des sites spécifiques sont dédiés aux retrouvailles, comme *Classmates.com* aux États-Unis, et *Trombi.com* et *Copains d'avant* en France. En première approche, ces derniers visent à retrouver des camarades d'école, de collège et de lycée, mais remarquablement, si l'on effectue une recherche sur les intitulés de ces sites, on tombe, en première page des moteurs, sur des témoignages qui portent sur un type tout particulier de recherche : celle des amours passées.

Une femme, sur l'un de ces sites, témoigne des émotions soulevées par cette recherche :

"Au départ, je me promène sur Internet, sans envie particulière. Je m'ennuie, et dans cet ennui, je pense à ce garçon que j'ai connu plus jeune. J'y pense sous la forme anodine, innocente, du "tiens, qu'est-il devenu ?". Il est peut-être inscrit sur Facebook ou sur Copains d'avant : allez, je tente, on ne sait jamais. C'est à ce moment précis, quand une petite voix nous suggère d'aller y voir, que nous tombons dans le piège.

La liste des noms et des prénoms se déroule : oui il est inscrit. Hésitation : mon cœur s'emballe, c'est étrange. Je me lance, sa photo s'affiche, et là, émotion : il a très peu changé, il est toujours celui qui m'a fait craquer. Je lis sa fiche avec attention, puis je me déconnecte. Je tourne en rond un jour ou deux, je reviens sur la fiche, et je me décide à lui envoyer un mail.

Que lui écrire ? "Salut, ça va ?". Le premier jet me semble creux, maladroit, il faut y mettre une note d'enthousiasme léger, et suffisamment de détachement. Un jour ou deux passent, et l'accusé de réception arrive enfin : ça y est, il l'a lu. Le cœur bat à nouveau plus vite.

Une semaine se passe, je m'énerve. Pourquoi ne répond-il pas ? Vient enfin l'alerte "Vous avez reçu un message". Je me dépêche de l'ouvrir : je retiens ma respiration, et je découvre avec soulagement que lui aussi est heureux que nous nous soyons retrouvés.

Une correspondance s'installe, puis nous décidons de nous voir. La rencontre est attendue avec impatience et inquiétude, mais les retrouvailles sont un choc à la mesure de cette attente. Une petite gêne mutuelle, peut-être, au début, puis la complicité revient,

c'est comme si nous nous étions vus la veille, nous vivons un moment magique qui nous porte sur ses ailes. Le lendemain est comme un coup d'assommoir, la phase de "ramasse" après un trip : lourd, déroutant, triste. Je racle les murs de mon âme de mes questions inquiètes.

Je prends un peu de recul, je relativise, mais la petite voix revient : Que t'arrive-t-il ? Es-tu amoureuse ? Non. Oui. Est-ce bien sérieux ? Tu ne peux pas l'aimer. Et pourtant, si : tu l'aimes. D'accord, j'avoue, je l'aime. Coup de grâce".

Les amoureux d'autrefois se donnent le temps de découvrir l'autre, de constater qu'il n'est plus le même que celui qu'ils ont connu plusieurs années plus tôt. Mais ce qui devrait les convaincre qu'il n'y a pas lieu de tomber amoureux, ou qu'ils ne sont amoureux que d'un fantôme, s'efface au contraire dans un retournement saisissant du raisonnement : c'est bien d'elle/de lui, aujourd'hui, que je suis amoureux/se, et non d'un souvenir que j'idéalise ; elle/il est plus riche de ses expériences, elle/il est à la fois celle/celui que j'ai connu/e autrefois et celle/celui que je vois aujourd'hui et qui efface ce que la femme/l'homme d'autrefois aurait encore pu présenter d'insuffisant. Je l'aime, en fait, encore plus qu'avant³².

Ils se retrouvèrent et eurent beaucoup d'enfants

La possibilité de retrouver ses premières amours fait partie de l'accroche commerciale des sites de retrouvailles. Le site *Copains d'avant* diffuse le témoignage de Kelly, qui s'est inscrite un an et demi plus tôt. C'est elle qui recherche son amoureux de l'école primaire, Thomas. Ils se sont suivis de la première année de maternelle jusqu'au CM1. C'était à la fois son meilleur ami et son amoureux. Dans la cour, ils jouaient à "attrape-Thomas", jeu qui consistait pour elle à lui courir après pour lui faire un bisou. Leur idylle

³² L'histoire qui précède et celles qui vont nous servir de matériau dans les lignes qui suivent sont reconstituées en fictions, pour préserver leur anonymat, à partir d'entretiens, souvent informels, avec des femmes et des hommes de trente à soixante ans, et de témoignages recueillis sur des forums de discussion. Les témoignages féminins sont plus nombreux, à notre avis essentiellement parce que les femmes ont plus de facilités à se dire à propos d'histoires qui recèlent, comme on va le voir, souvent une souffrance profonde, alors que les hommes sont par tradition culturellement tenus à une grande discrétion sur leurs sentiments amoureux, surtout s'ils sont douloureux. Il n'est d'ailleurs pas exclu, comme nous le verrons, que le traitement des retrouvailles avec d'anciennes amours prenne sur certains points une forme différenciée selon le sexe.

d'enfants a été interrompue par le déménagement de la famille de Kelly à 600 km de là. Leur séparation a été un drame qui les a marqués tous les deux. Elle a toujours gardé le foulard qu'il lui avait offert quand elle avait sept ans. Lui continuait à conserver une photo d'eux deux, enfants, assis au bord d'une piscine.

En s'inscrivant sur *Copains d'avant*, Kelly trouve la fiche de Thomas. Elle lui écrit, et tout de suite, le courant passe. Elle relève sur la fiche de son ancien petit amoureux qu'ils ont nombre de points communs, les mêmes goûts musicaux par exemple. Quatorze ans se sont écoulés, mais il leur semble avoir évolué dans la même direction.

Ils conviennent de se revoir : les kilomètres les séparent toujours, mais elle fait le déplacement et passe une semaine chez lui, rencontre sa famille. À l'époque de l'interview, les choses s'annoncent bien : ils ne savent pas lequel va rejoindre l'autre, mais ils envisagent clairement d'emménager ensemble.

De belles histoires existent ainsi, rendues possibles par les recherches de l'un des protagonistes sur les réseaux :

Elle et Lui se sont connus à l'âge de 16 ans. C'était leurs premières amours, leur relation a duré quatre ans, passant même par des fiançailles à 18 ans. Issus de la campagne, ils avaient fait le choix de s'inscrire dans le même lycée en ville, puis d'y poursuivre leurs études. Mais après le bac, ils se sont séparés. À l'époque, Elle a mal vécu cette séparation, et s'en est difficilement remise. Elle l'a diabolisé, lui attribuant la cause de l'échec de leur relation, pour pouvoir mieux l'oublier. Elle est rentrée chez elle, au village, tandis que Lui poursuivait ses études.

Dix ans après, ils ont la trentaine. C'est lui qui réapparaît dans sa vie, en la contactant par Facebook. Entre-temps, il s'est marié, a divorcé il y a trois ans, et a un petit garçon. Elle n'a pas franchement envie de le revoir, mais ils discutent tout de même beaucoup sur MSN. Elle le fait patienter trois semaines avant d'accepter un rendez-vous, dans un café à proximité du lycée qu'ils ont fréquenté. Elle appréhende ces retrouvailles. Quand ils se revoient enfin, ils sont surpris de découvrir leurs nouveaux visages. Ils décident d'aller au restaurant, elle monte à l'arrière de sa moto, déjà prise d'une sorte d'ivresse. Pendant le repas, ils se sentent comme deux adolescents qui se sont quittés la veille, ils se racontent leurs vies, se serrent dans les bras en se quittant. Il n'y a rien de plus sur le moment : elle sort à peine d'une histoire qui l'a meurtrie, elle envisageait même de partir à l'étranger.

Ils décident de se retrouver la semaine suivante, et c'est en le voyant arriver que son cœur s'emballe, alors que dans sa tête, elle tente encore de se raisonner : elle souffre de cette séparation récente, elle se dit qu'elle est en train de s'emballer pour un ancien amour qu'elle idéalise parce que cela lui permet d'oublier cette blessure, de se redonner une image désirable d'elle-même. Tout cela va bien trop vite.

Pourtant, en quelques semaines, ils prennent leurs décisions, surtout elle : elle quitte son village, son appartement, son travail pour s'installer avec lui. Aujourd'hui, ils attendent une petite fille pour dans quelques mois, ils sont au paradis et remercient le ciel de les avoir remis sur le chemin l'un de l'autre. Ils ont changé en dix ans, mais ils éprouvent le plaisir de se redécouvrir. Ce qu'ils retrouvent de ce qu'ils ont été les fait rajeunir d'autant. Et les changements qu'ils identifient leur font dire que l'expérience a formé leur caractère : ils n'ont plus l'immatérité qui les a fait se quitter alors, et ils ont acquis des qualités qui leur permettent de construire leur relation comme ils n'auraient pas su le faire à l'époque. Ils apprécient d'autant plus leur bonheur et leur chance. Il est clair, pour eux, que quand s'offre la chance de telles retrouvailles, il faut la saisir : "Tout est possible. Il faut se revoir, c'est le cœur qui parle, rien d'autre".

Ces exemples engagent deux êtres sans attaches. Ils sont célibataires ou sortent d'une relation qui s'est terminée par une séparation. Le schéma romantique exalte la rencontre de deux amants à l'exclusion de tiers qui viendraient troubler la clôture idéale de la relation sur leur seul couple. La conclusion rayonnante de l'histoire, sur le modèle des contes (ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants), ne permettant l'immixtion d'aucun doute, empêche également d'interroger le contenu de la relation : celle-ci va de soi.

Descente aux enfers

Il en va autrement quand les retrouvailles interviennent entre deux êtres qui restent par ailleurs pris dans leurs relations avec un autre compagnon. La rencontre n'est pas sans impacter douloureusement la vie de couples constitués, les conjoints restant dans une ignorance mensongère ou se découvrant trahis, et les amants faisant l'expérience trouble, déchirante, des amours adultères, de la peur d'être découvert, de la culpabilité suscitée par le mensonge à ceux qui vous font confiance ou par la douleur qu'ils infligent à leurs proches s'ils en parlent. En faisant des recherches sur le thème des

sites de retrouvailles, on est étonné par le nombre de témoignages de semblables situations douloureuses. Leur défilement sur les forums de discussion évoque le tableau d'un cortège de damnés captifs d'un enfer dans lequel ils ne se doutaient pas qu'ils mettraient le pied et qu'ils ont pourtant activement contribué à se construire eux-mêmes.

Il s'agit pourtant du même élan amoureux pour un fantôme du passé, mais dont les conséquences n'ont rien à voir avec l'issue heureuse du discours romantico-commercial des sites de retrouvailles. Le choc avec la réalité déchire dans ces cas l'illusion dont se nourrit le désir et qui le revêt des habits de lumière de l'amour.

Ils avaient quinze ans quand ils ont connu leur premier élan l'un pour l'autre, et vécu leur première expérience amoureuse. Le souvenir en est resté pendant vingt ans en elle comme une île à laquelle elle accostait en songe, dans les moments où elle se sentait seule, renvoyée à elle-même. Pourtant, elle ne parle pratiquement pas de ce que fut cette rencontre à l'époque. Ce dont elle parle aujourd'hui, vingt ans après, c'est de l'enfer qu'elle vit depuis qu'elle a retrouvé cet amour de jeunesse. On serait porté à penser que la tentation de se retrouver, après tout ce temps, serait portée par la force de souvenirs précis, sur une expérience à la fois intense et qui a laissé une marque d'inachèvement telle qu'elle justifie de s'être à nouveau jetée dans ses bras.

Mais non, le premier amour est une référence aux contenus agréablement flous, aux bords imprécis. On ne sait pas combien de temps il a duré, les promesses qu'ils se sont faites, pourquoi cela s'est arrêté, lequel y a mis fin, quelles trahisons, quelles disputes, quelles invectives, quelles douleurs devraient forcément entacher ce souvenir. Il n'en reste que du bon, une impression générale relayée par quelques fragments de souvenir, et qui semble tirer sa grâce d'être indicible. Elle se souvient que son père lui disait qu'il fallait se méfier de ses souhaits, car ils peuvent se réaliser. Mais cet amour de jeunesse n'est pas l'objet précis d'un souhait. Il est le souhait lui-même. Il est la forme que prend le manque dans le vécu de l'ennui, dès lors que le manque se fait mouvement, volition : il devient souhait. Et certes, pour être souhait, il faut qu'il se donne un objet : peut-être est-ce à ce moment-là que le souvenir émerge, et se construit comme ayant toujours été là.

Aujourd'hui, elle a 35 ans, elle est mariée depuis sept ans avec un homme qui fait tout pour la combler, avec qui "ça se passe bien au lit". Depuis qu'ils sont ensemble, elle n'a jamais été inté-

ressée par d'autres hommes. Ils ont un petit garçon de deux ans et font des projets : faire un deuxième enfant, acheter un appartement plus grand... Elle a, comme on dit, "tout pour être heureuse".

Peut-être est-ce dans ce "tout" qu'elle ressent du "trop" qui est comme un début d'asphyxie ? Elle et son époux n'arrivent pas toujours à bien communiquer. Quand elle lui parle d'elle, il lui parle de lui. Elle se sent parfois renvoyée à une solitude de son être, qu'elle n'arrive pas à partager entièrement avec celui avec qui elle sait pourtant pouvoir s'abandonner comme à un vieil ami. Elle a pris l'habitude de se dire que la vie en couple ne vise pas la perfection, qu'elle impose au quotidien de passer sur les accrocs de la relation, et de fait, l'économie des arrangements avec soi et avec l'autre, les malentendus que l'on ne cherche plus à lever constamment, tissent une vie à deux rassurante parce qu'exempte de conflits. Elle se voit vieillir paisiblement avec son mari. Elle ne s'imaginait pas du tout mariée, quand elle était jeune, mais elle a voulu relever le défi de la vie à deux.

C'est dans cette vie dont elle ne peut se plaindre (qui étouffe jusqu'à la reconnaissance qu'elle ait de quoi s'en plaindre) que débarque son amour de jeunesse. Il la contacte par le site Copains d'avant. Il est lui aussi en couple, il a un enfant du même âge que le sien. La symétrie de leurs situations ne leur échappe pas.

Pourquoi sont-ils inscrits tous les deux sur ce site ? Qu'y recherchent-ils ? Pourquoi, alors qu'il est, comme elle, en couple, père d'un jeune enfant, cherche-t-il à renouer avec le souvenir de son amoureuse d'autrefois ? Pourquoi répond-elle à cet appel ? Un choix de vie voulu, raisonnable, laisse-t-il à l'intérieur de l'être un reste, un espace d'ensauvagement qui contamine avec le temps l'ordonnancement du monde ? Il semble que la quête diffuse par chacun d'eux d'un ailleurs et d'un jadis rencontre chez l'autre une faille, une aspiration, à laquelle fait écho leur propre faille qui s'en trouve reconnue, dévoilée³³. Ils décident de se revoir, et retombent amoureux l'un de l'autre. Il lui déclare qu'il veut tout quitter, qu'ils se sont enfin retrouvés et qu'ils ne peuvent laisser passer cette chance, qu'il leur faut vivre leur amour.

Elle est désormais déchirée. Ses projets de couple, faire un autre enfant, s'installer dans un nouvel appartement, perdent leur

³³ "C'est à cela que ressemble [...] l'instant où naît l'amour : la femme ne résiste pas à la voix qui appelle son âme épouvantée ; l'homme ne résiste pas à la femme dont l'âme devient attentive à sa voix" (Kundera, p. 232)

sens, comme vidés par une hémorragie. Elle aime pourtant son mari, veut un environnement familial stable pour son enfant. Elle pourrait passer des moments merveilleux avec eux, mais ne pense qu'à son amant. Celui-ci habite à mille kilomètres, à l'autre bout du pays. Pendant les vacances, qu'il passe avec sa propre famille, il ne donne pas de signe de vie, elle se sent délaissée, en suspens de lui. Elle doute de tout, a peur de l'avenir, se sent comme une étrangère dans son couple, dans sa ville, dans sa vie.

Le temps passe, qui l'installe dans une existence de femme adultère insatisfaite, torturée. Elle se déteste elle-même, de mettre ainsi en danger, non seulement sa vie, mais celle de son mari et de son enfant. Les amants se retrouvent périodiquement dans une ville à mi-parcours entre leurs foyers. Ils se ruinent en billets d'avions, chambres d'hôtel, pour être ensemble quelques heures.

Au bout de deux ans de leur histoire, ils en sont au même point. Lui déclare toujours qu'il veut quitter sa femme, mais reporte constamment la décision. Elle doute de la réelle volonté de son amant de franchir le pas, car lui, au contraire d'elle, trouve ces escapades merveilleuses, romantiques. Elle-même ne sait pas si elle sera capable de prendre cette décision, d'annoncer à son mari qu'elle mène une double vie depuis tout ce temps. Elle se sent toujours aussi mal, mais quand remontent la peur et la culpabilité, elle sent sur son épaule ce petit démon qui lui susurre à l'oreille : "Al-lons, tu ne peux pas passer à côté de cela. On ne vit qu'une fois, et ce n'est pas à quatre-vingts ans que tu pourras vivre une si belle folie. Tu aimes la vie et l'amour. Tu ne peux pas te laisser enfermer dans ton souci pour ton mari, dans des principes de fidélité et de respect qui t'infantilisent. Sois égoïste : vis !".

De telles histoires se multiplient, dont les déclinaisons révèlent le même schéma. En voici quelques exemples :

Elle a la quarantaine bien avancée, mariée depuis vingt ans, mère de deux filles qui sont désormais indépendantes. Son couple est sur une mauvaise pente, mais elle ne ferait rien pour en précipiter la fin. Voici que réapparaît dans sa vie son amour de jeunesse, qui la recontacte par Copains d'avant. Elle n'a pas oublié qu'ils se sont quittés douloureusement il y a trente ans. Ils devaient se marier, et il l'a abandonnée assez vilainement, pour une femme dont les parents étaient riches. Et pourtant, elle vit l'effusion des retrouvailles. Il lui annonce qu'il va divorcer, qu'il a toujours regretté son choix de l'époque : il était jeune, subissait la pression de sa famille, a conclu un mariage d'intérêt, mais pas un mariage d'amour,

et sa vie est vide. Ils se rencontrent à plusieurs reprises, dressent des plans pour l'avenir.

Puis, brusquement, il disparaît à nouveau, cesse de répondre à ses messages. Elle se retrouve avec sa vie en vrac, pleurant, suppliant, puis l'agonisant d'insultes par mails interposés. Elle se sent trompée une seconde fois par cet homme, et se trouve elle-même bien stupide de s'être laissé à nouveau prendre à son jeu.

Plusieurs mois plus tard, il a l'aplomb de lui réécrire pour lui demander comment elle va. Elle conclut à l'intention des lectrices du forum : "Les filles, si un mec vous a plaquée, il ne reviendra pas, et un homme marié ne quittera jamais son épouse !".

Autre exemple :

Ils se sont connus à l'âge de 12 ans, à leur entrée au collège. Elle a eu tout de suite le coup de foudre, ils étaient tout le temps ensemble en classe, dans la cour de l'établissement, s'invitaient l'un chez l'autre. Ils ont partagé leur premier baiser à 14 ans. Puis le choix de filières différentes au lycée les a séparés en fin de 3^e. C'est vingt-cinq ans plus tard que le site Copains d'avant leur permet de se recontacter. Un mail, un texte, un verre pris dans un café, et c'est très vite un lit à l'hôtel. Ils se rendent compte qu'ils habitent toujours la région, deux villages voisins. Ils sont tous deux mariés avec des enfants, mais ils ont continué, toutes ses années, à penser l'un à l'autre.

Elle pense qu'elle n'a jamais cessé de l'aimer, mais en est-il de même pour lui ? Leur passion dure quelques mois, elle lui demande de s'engager davantage. Mais il décide de rompre avec elle pour préserver son couple et sa famille. Tout ça pour cela, se dit-elle ? Elle ne peut se remettre d'être ainsi abandonnée, et le relance six mois après la rupture. Il accepte de reprendre une nouvelle histoire, à condition qu'elle ne lui demande pas davantage qu'une liaison entre amants. Elle sait qu'elle ferait mieux de l'oublier et que le doux ennui de sa vie de famille lui apporterait davantage de paix.

Lui, en fait, est engagé dans une course poursuite après ses amours de collège et de lycée. Alors qu'il rompait avec elle six mois plus tôt, il a retrouvé un autre grand amour de jeunesse, avec qui il a eu un enfant caché il y a vingt ans. C'est elle qui l'a contacté, car elle est divorcée. Mais il hésite à la revoir, car il sait qu'il ne pourra pas cacher longtemps une telle histoire à sa femme.

Autre exemple encore, même histoire :

Elle a connu l'amour de sa vie à l'âge de 19 ans. Ils ont vécu ensemble pendant quatre ans, ont séjourné à l'étranger. C'était une liaison tumultueuse, émaillée de conflits incessants, qui a abouti à une rupture douloureuse pour tous les deux, surtout pour elle. Mais cela, elle l'oublie : il ne reste de cette période que les souvenirs heureux, leur jeunesse sous les tropiques, et le sentiment que s'ils n'ont pas pu dépasser leurs différends à l'époque, c'est qu'ils étaient jeunes et immatures, qu'ils ne se sont pas rendu compte qu'ils étaient faits l'un pour l'autre.

Effondrée après leur séparation, elle se jette dans les bras du premier homme rencontré et fait un enfant. Pendant les trois années qui suivent, elle continue cependant à voir son ancien compagnon. Ils finissent par redevenir amants. Elle attend un enfant de lui. Mais au moment où elle prend la décision de refaire à nouveau sa vie avec lui, celui-ci lui annonce qu'il a fait la connaissance d'une autre femme, et l'abandonne avec leur enfant à venir.

Vingt ans plus tard, ils se retrouvent sur les réseaux. Ils sont tous les deux remariés, élèvent leurs enfants. Rien n'a changé, l'amour qu'elle ressent est toujours aussi fort, mais lui ne veut pas aller plus loin, car il ne veut pas tricher, mentir à sa femme et à ses enfants, ni remettre sa vie en jeu en les quittant. Elle a le sentiment d'une inexorable fuite en avant de sa vie vers le naufrage.

La force du premier amour

Qu'est-ce qui nourrit la puissance de cette figure du premier amour, et corollairement, son potentiel délétère ?

Le premier amour a tout d'abord constitué, dans le passé, une expérience sans repères. C'était la première fois, et comme toutes les premières fois, elle a consisté en un trauma, d'un trauma vécu positivement, comme une illumination, mais d'un trauma néanmoins : une irruption de l'événement dans une organisation juvénile des représentations du monde qui n'était pas préparée à le recevoir. Il n'y a pas de comparaison possible entre cela, ici, et autre chose, ailleurs, entre ce qui se produit maintenant et quoi que ce soit qui puisse y être référé dans le passé. Le premier amour se vit comme un inédit, une expérience unique, coupée du monde, qui enclot les intéressés dans une relation duelle exclusive, sans concession. Le sentiment d'absolu et d'éternité que suscite une telle relation inscrit les jeunes amoureux dans la longue tradition de l'amour-passion occidental.

A contrario, la déception de ce premier amour, par rupture ou par simple essoufflement (puisque, tout de même, c'est une histoire qui a connu une fin), laisse à ses protagonistes un sentiment de perte, de gâchis, à la mesure de la densité de l'expérience. Même quand le souvenir de cette déception s'effacera dans le flou entourant la fin de l'expérience, ne laissant en mémoire que ce que celle-ci avait de lumineux, il se maintiendra sous forme d'un sentiment amer d'inachevé, de quelque chose qui n'a pas pu se poursuivre, mais *aurait dû* se poursuivre.

Le premier amour est par ailleurs un souvenir transformé aujourd'hui de cette expérience passée. Le temps qui passe effectue son travail de remaniement de la mémoire, écartant les moments désagréables pour ne retenir que les souvenirs heureux. Cette expérience primordiale de l'amour se renforce de couleurs vives, d'épisodes parfois banals mais célébrés comme inoubliables (ce qu'ils sont par définition, puisqu'ils n'ont pas été oubliés). Elle s'idéalise en une figure de perfection qu'il semble impossible de jamais pouvoir revivre avec un autre : comment retrouver dans la réalité la pureté de ce premier émoi ? La mémoire fait l'impasse sur les moments désagréables, les disputes, les différences de points de vue qui ont, dans la réalité, fini par décider les jeunes amoureux à mettre fin à cette relation. Les moments sans intérêt qui dans leur grande majorité ont fait le quotidien de leur couple n'ont pas laissé de traces mnésiques. Les souvenirs sont déformés, certains sont parfois inventés. Le partenaire de cette première relation n'est pas un être en chair et en os, mais un fantôme idéalisé.

Une femme témoigne :

“Je suis mariée et mère d'un enfant. Je m'entends très bien avec mon mari, qui m'aime, et je crois l'aimer aussi. Mais il m'arrive souvent de penser à ce garçon que j'ai aimé à l'époque du lycée, et qui m'aimait aussi. Nous ne nous l'étions jamais dit, nous n'étions jamais sortis ensemble, mais nous nous sommes retrouvés récemment sur Facebook, et nous avons discuté. Lui aussi est marié et père d'une petite fille, mais il partage le même sentiment aujourd'hui. Nous nous sommes demandés pourquoi nous n'en avons jamais parlé, pourquoi nous n'avons jamais essayé de nous retrouver durant toutes ces années pour tenter de construire quelque chose. Nous n'avons pas de réponse. Il me dit seulement qu'il n'est jamais arrivé à trouver chez d'autres femmes, même chez son épouse actuelle, ce qu'il avait trouvé chez moi. Et je pense la même chose. Je n'arrête pas d'y penser en ce moment, depuis que nous

nous sommes recontactés. J'avoue que cela me coupe un peu de la réalité, car j'imagine à quoi aurait ressemblé ma vie avec lui. Cela m'éloigne aussi un peu de mon mari, car je ne peux pas partager cela avec lui et j'ai moins envie d'être proche de lui : à ces moments, je préfère m'évader dans mes souvenirs et mes rêveries, et cela m'inquiète".

Autre témoignage :

"J'ai repris contact avec mon premier flirt sur les réseaux sociaux. Depuis, nous nous envoyons souvent des SMS et nous nous sommes déjà parlé plusieurs fois au téléphone. Nos textos deviennent de plus en plus intimes, et je sens que nous avons envie l'un de l'autre. Nous sommes mariés tous les deux, nous avons des enfants. Le problème, c'est que je n'arrive pas à l'oublier, je rêve tout le temps de lui, et je me demande ce qui se passerait si nous nous rencontrons. Lui aussi se pose cette question. Il a des sentiments très forts pour moi, il ne m'a jamais oubliée, mais il dit qu'il ne pourra jamais quitter sa femme pour moi. Malgré cela, je me demande constamment si nous aurons la chance de passer un jour une journée ensemble. Et aurons-nous une liaison ?".

Le premier amour se constitue progressivement en une crypte où le sujet se retire pour dialoguer avec les fantômes du passé :

"Pour moi, le premier amour, c'est la personne que l'on a aimée pour la première fois quand on était petit. Et c'est dur de l'oublier. Dans mon cas, c'est tellement dur que j'ai dû le cacher au fond de mon cœur et refermer la porte dessus tellement fort que même mon mari ne peut y entrer. Aujourd'hui je suis en couple avec des enfants, mais je ne peux pas ouvrir cette porte à mon mari, car les sentiments que j'éprouve pour lui, même si je m'entends bien avec lui, sont loin d'être aussi forts que ceux que j'éprouve pour mon premier amour. Jamais je n'oublierai mon premier amour, et pourtant il ne s'est jamais rien passé entre nous, je suis tombée amoureuse de lui en silence, je ne lui ai rien dit à l'époque. Et aujourd'hui, garder en moi ce souvenir me fait un peu mal pour mon conjoint".

La réalité même du premier amour devient incertaine : beaucoup de ces témoignages suggèrent qu'il peut n'être qu'une projection, car le sujet amoureux n'en a jamais parlé à l'être aimé, qui peut n'avoir jamais rien su des sentiments qu'on lui portait. La nostalgie se nourrit d'une rêverie entretenue par celles et ceux qui ont besoin de s'évader dans un imaginaire poétique, éloigné de la vie réelle mais qui rend aussi cette vie réelle supportable. L'existence

de cet espace du souvenir à l'intérieur de soi n'est pas une mauvaise chose par elle-même, si la boîte de Pandore reste fermée. L'imaginaire met en scène une rencontre qui n'est pas forcément souhaitée dans la réalité. Se souvenir de son premier amour n'est pas, dans ces cas, une souffrance, ce peut être un lieu d'inspiration à l'aune duquel s'apprécie la vie présente, et qui lui donne une partie de son intensité.

On comprend quelle peut être la force destructrice de ces histoires une fois que l'on a fait le choix de se retourner vers son premier amour. La relation qui s'engage alors a toutes les chances de réactualiser les raisons qui avaient déjà présidé à son interruption, des années plus tôt, mais qui avaient été oubliées. Elle n'est finalement pas si fluide et idéale que le souvenir que l'on en avait : le garçon ou la jeune fille de l'époque se révèle ne pas avoir changé sur le fond, être le même abruti indécis, la même gamine capricieuse, d'autant que c'est précisément ce fond, trop longtemps réprimé, d'insouciance adolescente que chacun cherche à revivre et à imposer à l'autre. Si les partenaires restent engagés dans des couples préexistants au moment où ils se rencontrent à nouveau, ils imposent de surcroît mensonges et souffrances à leur entourage, qui rendent l'aventure proprement infernale.

Ces histoires montrent leur déroulement fréquemment chaotique, émaillé de ruptures et de réconciliations à répétition, toutes aussi impossibles à assumer les unes que les autres. Rompre une seconde fois une histoire qui se présentait comme la chance de sa vie précipite les intéressés dans le sentiment que, cette fois, ils ne s'en remettront jamais : ils avaient retrouvé l'âme-sœur, l'unique, et ces retrouvailles se révèlent être une illusion dont la perte est indépassable. Ils ont traversé des chagrins d'amour par le passé, mais là, ils ont épuisé leurs ressources, il n'existe pas d'autre premier amour à rechercher qui puisse remplacer celui-ci. C'était le bon, le seul, et on le perd une nouvelle et dernière fois. Un tel constat peut tuer, car la vie s'avère alors trop lourde à affronter, vide, à la fois, du sens qu'entretenait la crypte adultère devenue brutalement réalité, et de la vie du couple marié que cette passion a par ailleurs détruit.

Le premier amour semble se comporter comme une bombe à retardement, dans le psychisme comme dans la réalité, une sorte de bulle de nitroglycérine qu'il faudrait ne jamais avoir secouée.

Malentendus

La portée heuristique de ces histoires se révèle dans leurs effets d'analyseur de la relation amoureuse. Elles montrent que le sentiment amoureux est un artefact. Quand l'histoire se passe bien, l'artifice est en quelque sorte transparent à la relation, tel la figure déjà évoquée du plan de cinéma qui se reçoit comme la vie elle-même à l'état brut, alors qu'il est un construit qui a demandé des heures de travail pour l'élaborer et le produire (Debray 1991). C'est dans les ratés de la relation, comme dans une panne de la projectionneuse, que se révèle la structure de celle-ci, cimentée par l'imaginaire des protagonistes. La rencontre entre leurs deux imaginaires s'entretient un temps dans le malentendu, lui-même nourri de silences complices, et finalement levé dans la désillusion.

Les technologies ont sur ce plan un effet d'amplification redoutable. Les outils de communication permettent aujourd'hui d'entretenir à distance une relation en créant l'illusion de la continuité : la réduction des coûts de transport et la rapidité de ces derniers permettent à des amants distants de plusieurs centaines de kilomètres de se retrouver pour un week-end, et pour le reste, ils peuvent se téléphoner plusieurs fois par jour, se visionner par *Skype*, s'envoyer des messages, se montrer sur *Facebook* les photos de leurs sorties. Certains couples vivant ensemble sous le même toit se croisent moins souvent dans la semaine. Pour autant, la distance physique empêche l'interaction quotidienne, le partage des tâches, le frottement des désaccords, la négociation des espaces de liberté respectifs entre un soi et un autre qu'il faut respecter dans son altérité. Les formes aussi bien que les contenus de la communication à distance entretiennent la fiction d'une relation fluide, non conflictuelle, jusqu'à ce que l'écart entre les représentations que chacun se fait de la relation précipite les déconvenues.

Ils habitent à 800 kms l'un de l'autre, ils se sont connus il y a vingt ans, alors qu'ils avaient la trentaine. Tous les deux étaient mariés avec de jeunes enfants. Ils se sont alors engagés dans une relation platonique, entretenue pendant trois ans par une correspondance épistolaire et des retrouvailles lors de déplacements professionnels. Leur relation consistait à parler de leur relation (de ce qu'elle était, de ce qu'elle aurait pu être s'ils s'étaient connus avant de se marier, de ce qu'elle pourrait être). Les sentiments étaient plus forts, plus amoureux de son côté à Lui, qui était prêt à franchir le pas pour vivre avec Elle. Elle était surtout flattée de se sentir désirée, tout en se satisfaisant de leur amitié, car elle voulait

préserver son couple. C'est d'ailleurs elle qui interrompt cette relation lorsque son mari tombe un jour sur l'un de leurs courriers. Ils se perdent par la suite de vue.

Vingt ans plus tard, il ne l'a pas oubliée. Il la retrouve sur le site Copains d'avant et reprend contact avec elle. Le temps a passé, ils échangent quelques mails où ne s'exprime que la douceur de souvenirs qui n'éveillent rien de la passion passée. À l'occasion d'un déplacement professionnel de l'un d'eux dans la ville de l'autre, ils se retrouvent et dînent ensemble, en vieux amis. Leurs enfants ont grandi, Lui a divorcé il y a plusieurs années et vit seul, Elle est toujours mariée, son couple s'essouffle mais elle essaie toujours de le préserver.

Elle a toutefois de plus en plus de difficultés à communiquer avec son mari, qui s'est enfoncé depuis quelques années dans la dépression. Quelques mois à peine après ces retrouvailles entre Lui et Elle, le mari se suicide. Cette perte est, pour Elle, insoutenable. Elle se demande où, à quel moment, elle a raté quelque chose qu'elle aurait pu faire pour éviter une telle issue. Elle se sent à la fois abandonnée et terriblement coupable. Elle en veut à son mari et s'en veut à elle-même.

Pendant la période de deuil qui suit, Elle et Lui correspondent par mails. Elle s'ouvre à lui du sentiment de vide qui l'habite : est-elle à ce point détestable que l'homme avec qui elle vivait n'ait trouvé que ce moyen de se débarrasser d'elle ? Lui proteste : il lui dit qu'elle n'a pas changé à ses yeux, et qu'il n'imagine pas que quelqu'un puisse la juger autrement que désirable. Il lui propose de venir la retrouver pour un week-end. Surprise par cette avance, et un peu émue, elle accepte.

L'approche de ces retrouvailles les laisse dans l'expectative : l'attirance physique d'il y a vingt ans n'est plus aussi pressante, ils ne savent pas si renouer un lien qui était resté platonique à l'époque donnera quelque chose maintenant. Ils sont donc d'autant plus surpris par ce qui se passe alors : le week-end dans la petite chambre du gîte qu'ils ont loué est une expérience d'effusion des sens inédite, physiquement et émotionnellement, surtout pour Elle, qui sort de trente ans d'une vie avec le même homme. Dans leurs conversations et dans les échanges par mails qui suivent, elle admet qu'ils auraient dû passer à l'acte vingt ans plus tôt. Ils évoquent le thème des âmes-sœurs, de la chance de pouvoir vivre plusieurs vies et de les reprendre au moment où des bifurcations les avaient emportés sur d'autres chemins.

Les mots sont dits : ils s'aiment d'un amour durable. Dans l'état où elle est, elle ne peut pas l'assurer de son engagement tout de suite : il faut que ses émotions se décantent. Mais dans les mois qui suivent, la complicité, l'intimité des échanges ne vont faire que croître, en même temps que l'intensité du désir physique.

Pourtant, très vite, une distorsion va insidieusement travailler leur relation. Vivant toujours à distance l'un de l'autre en raison de leurs attaches professionnelles et familiales, Elle et Lui ne se voient que pendant leurs congés. Leurs vécus des dernières années sont par ailleurs très différents. Lui a divorcé il y a longtemps, il a derrière lui vingt ans d'habitudes de vie en célibataire. Elle a au contraire pratiqué pendant trente ans de mariage les concessions qui rendent possible au quotidien la vie en couple. Quand ils sont ensemble, il se montre à la fois trop prévenant, presque intrusif, et à d'autres moments, au contraire, il manifeste par de menues maladresses qu'il est centré sur lui-même au lieu de l'écouter, elle. Elle, de son côté, s'empêche de relever trop souvent ces discordances qu'elle ressent et dont il n'est pas conscient, pour éviter de gâcher leurs trop rares moments ensemble, et par peur de le perdre. Dans un passage de sa vie qui est difficile, elle a besoin que l'autre prête attention à sa fragilité, elle est agacée par ce qu'elle ressent chez lui comme de l'égoïsme, et qui l'étouffe. Elle a l'impression de retrouver chez Lui les travers paternalistes de son mari. Le désamour s'installe alors, progressif mais irrémédiable, dont Lui ne se doute pas : les remarques qu'elle lui fait quelquefois contrastent avec une relation qui, au quotidien, lui semble toujours plus amoureuse, ce que leur désir mutuel ne dément pas.

Toujours déchirée par l'épreuve de la perte, Elle recherche chez l'autre un manque qui fasse écho au sien. Alors que Lui est dans le contentement étonné, satisfait, d'une relation lumineuse, Elle a trop souvent l'impression de vivre avec quelqu'un qui la regarde là où elle n'est pas. Plus Lui est amoureux, plus Elle s'éloigne. Elle sait qu'elle est en train de répéter quelque chose qu'elle a déjà infligé à son mari par le passé : elle commence à se dire qu'elle va devoir le trahir pour pouvoir respirer, exister³⁴. Elle éprouve ce besoin vital d'être ailleurs que là où l'autre la regarde.

³⁴ "La trahison. Depuis notre enfance, papa et le maître d'école nous répètent que c'est la chose la plus abominable qui se puisse concevoir. Mais qu'est-ce que trahir ? Trahir, c'est sortir du rang (...) et partir dans l'inconnu. Sabina ne connaît rien de plus beau que de partir dans l'inconnu. (...) La première trahison est irréparable. Elle provoque, par réaction en chaîne, d'autres trahisons dont cha-

Elle n'arrive pas à surmonter la douleur de la perte violente de son mari : il lui semble qu'elle ne peut couvrir cette douleur qu'en vivant une passion tout aussi exacerbée, elle a besoin de tomber amoureuse, et elle sait déjà que ce ne sera pas de Lui. Elle se dit qu'elle devrait lui en parler ouvertement, lui dire clairement que "ça ne le fera pas" entre eux, pour qu'il puisse se préparer à une séparation. Mais elle a peur de sa réaction. Elle craint qu'il la quitte en découvrant la dissymétrie de leurs sentiments. Or, elle ne veut pas, ne peut pas se retrouver seule, dans l'état de désolation où l'a laissée son deuil. Elle maintient donc pendant plusieurs mois la relation dans le silence sur ce qu'elle éprouve, et entre deux moments où Elle et Lui se voient, elle se laisse aller à son tour aux reprises de contact avec les hommes de son passé.

Un jour que Lui s'est déplacé pour la retrouver le temps d'un week-end, Elle lui apprend qu'elle est tombée amoureuse d'un autre homme et qu'ils ont passé le week-end précédent ensemble. Il s'agit d'un amour de jeunesse qui a repris contact avec elle : ils avaient vécu leurs premières amours ensemble il y a trente ans, mais elle avait renoncé à lui pour épouser son mari. Ils sont en train de reprendre le film de leur vie là où ils l'avaient interrompu. Il est marié, Elle sait qu'elle risque de souffrir de cette liaison, mais le sentiment qu'elle éprouve est trop puissant, trop vrai, pour qu'elle passe à côté : son cœur est désormais ailleurs.

Lui n'a rien vu venir, il est catastrophé, il essaie de discuter, mais elle n'a désormais plus que des reproches à lui servir pour expliquer son désamour pour lui. Elle finit par lui dire qu'elle ne croit pas avoir jamais pensé qu'ils étaient faits l'un pour l'autre. Elle voudrait qu'ils restent amis, mais Lui ne voit pas où est l'amitié, dans la manière dont, en un week-end, elle s'est défait de lui, et il ne peut lui pardonner de l'avoir ainsi entretenu dans l'illusion d'une relation que, depuis un an, ils étaient en train de construire ensemble.

De cette histoire, Elle gardera un bon souvenir. Elle est simplement triste pour Lui et regrette la perte de son amitié (puisque c'est ainsi, désormais, qu'elle voit l'essence de leur relation). Elle déplore sa réaction excessive, mais se dit qu'elle lui a fourni, au cours des mois précédents, suffisamment de clés à interpréter, de

signes qu'ils n'étaient pas fait pour vivre ensemble. Elle pense qu'il est assez intelligent et solide pour s'en sortir.

Lui, de son côté, est effondré. Une semaine auparavant, il était heureux et fort, les contrariétés quotidiennes de sa vie professionnelle lui rebondissaient dessus. Aujourd'hui, il se sent vieux, laid et fragile : un sextoys que l'on vient de jeter. Il se déteste lui-même, puisque tout ce qu'il est et tout ce qu'il fait n'a pas su trouver grâce à ses yeux à Elle. Il arrive, certes, à se raisonner en se disant que cette relation était artificielle, mais alors il se déteste aussi d'en avoir été dupe. Il a l'impression violente d'avoir été manipulé. L'illusion subitement révélée de la relation, l'incons(is)-tance de l'autre, lui renvoient une image de sa propre vacuité. Il traverse une période de plusieurs mois marquée par une absence presque complète de désir. Alors même qu'il sait qu'Elle ne se manifesterait plus, et qu'il ne le souhaite d'ailleurs pas, les images vénéneuses de son sourire et des doux moments passés ensemble continuent à le hanter. Il caresse parfois l'idée que le seul moyen de se soustraire à ces rémanences toxiques est de mettre fin à ses jours³⁵.

La vie amoureuse est le terrain privilégié des malentendus entre partenaires dont les intentions diffèrent ou qui attribuent à leurs projets des valeurs et des significations qui ne sont pas celles que présume l'autre. L'échange menace alors de rompre par la découverte de l'écart entre les représentations de l'un et de l'autre, mais il peut aussi se poursuivre dans l'approfondissement du ma-

³⁵ Ce récit est une fiction qui fusionne trois histoires différentes pour préserver l'anonymat de leurs acteurs, histoires qui cependant sont remarquables par la parenté de leur structure, car elles ne diffèrent, à peine, que par les modalités de leurs issues. Lui, dans un cas, incapable de refaire confiance dans une relation, finit par trouver dans la fréquentation régulières de prostituées une forme de rapport aux femmes, à certains égards moins fallacieuse que l'illusion romantique qu'il vient de vivre. Dans un deuxième cas, un épisode dépressif plus sévère débouche pour Lui sur une maladie grave qui, du moins, accaparerait son attention. Dans le troisième cas, l'histoire, encore trop récente, le laisse, au moment où nous publions, à la croisée des chemins, entre ces possibles issues et quelques autres également envisageables. Elle, de son côté, connaît, dans une de ces histoires, une liaison insatisfaisante de trois ans avec son nouvel amour, qui n'arrive pas à se décider à quitter sa femme. Dans un autre cas, la liaison est rompue assez vite par l'amant en question. Elle essaie alors de renouer avec Lui, qui refuse. Nous n'avons pas connaissance de ce qui se passe pour Elle dans le troisième cas. À l'autre extrémité, inaugurale, de l'arc temporel de ces histoires, la perte par Elle d'un être cher est une constante, bien qu'il ne s'agisse du mari que dans un des cas. Deux de ces pertes sont des décès, la troisième une séparation.

lentendu, chacun se berçant de la représentation qu'il se fait de la satisfaction de son partenaire. La félicité de la rencontre ne prépare pas à la rupture de la relation, et les violences qui en résultent montrent dans l'après-coup la profondeur de l'écart initial. Pour éviter les conflits et le risque de se faire rejeter, abandonner, la pratique du silence, des renoncements forcés, parfois des acquiescements suspects permettent un temps d'arrondir les angles, de retarder le moment où l'illusion amoureuse va se déchirer. La distance géographique, que les technologies permettent de surmonter, mais également d'entretenir, contribue à étendre les zones de non-dit.

On ne peut s'empêcher de constater, dans les exemples ici exposés, que le malentendu n'est pas toujours symétrique. L'un des deux partenaires semble parfois en souffrir davantage que l'autre, faisant émerger un phénomène de victimation. Le malentendu n'exclut pas que l'un des protagonistes l'instrumente, en laissant sciemment accroire un personnage qui ne lui correspond pas. C'est l'essentiel de l'entreprise du séducteur, qui ne croit rien des déclarations qu'il prodigue à l'autre. C'est, peut-être plus couramment, le cas du schéma pervers dans lequel s'embarquent nombre de couples quand l'un des partenaires fait peser sur l'autre les conséquences de ce qu'il ne peut assumer.

À cet endroit, il existe peut-être, comme nous le suggérons en introduction, un traitement différencié de la relation selon les sexes, en raison d'une histoire des rapports entre hommes et femmes marquée par la position précaire de ces dernières dans l'économie du couple et de la famille. On le voit dans ces histoires, ni les femmes, ni les hommes n'aiment se retrouver seuls. Mais les femmes ont plus fréquemment l'exigence d'une relation exclusive avec un seul homme, et, pour éviter d'être abandonnées, peuvent rester avec un homme qu'elles n'aiment plus, et par contre le quitter brutalement dès qu'elles en ont trouvé un autre. Tandis que les hommes peuvent entretenir deux relations concomitantes et trouver chez les deux femmes qu'ils fréquentent, l'épouse et l'amante, des attraits partiels et complémentaires. Cette divergence assez classique n'épargne pas les retrouvailles avec les partenaires du premier amour.

L'erreur d'Orphée

La malédiction qui frappe celui qui se retourne en arrière sur une séparation est thématisée dans la Bible. Loth, neveu d'Abraham, sa femme et ses filles quittent la ville de Sodome, lieu de per-

dition condamné par Dieu à disparaître. Mais la femme de Loth ne peut s'arracher à la cité de plaisirs hors de laquelle l'emmène son époux. Elle se retourne, et est changée en statue de sel.

La même malédiction pèse sur Orphée dans la mythologie grecque. Le mythe met en scène un lieu où se prolonge l'existence de tous les êtres humains après leur mort : le royaume d'Hadès, dont les descriptions, d'Homère et Hésiode à Platon, ont inspiré à partir du Moyen-Âge la figure chrétienne de l'enfer, pourtant absente des Écritures. L'enfer chrétien est cependant réservé aux damnés, alors que l'enfer grec est peuplé par l'ensemble des âmes défuntes. Les héros grecs, comme Hercule, Ulysse ou Orphée, qui descendent aux enfers, y rencontrent les ombres des morts qu'ils ont besoin de retrouver.

Orphée est un aède qui sait charmer par ses chants même les animaux sauvages, et jusqu'aux objets inanimés. Le passage le plus connu de sa légende est celui de son amour pour la dryade Eurydice, qui le jour de leur mariage meurt d'une morsure de serpent, et qu'il décide d'aller rechercher en descendant aux enfers. Charmant tour à tour Cerbère et les terribles Euménides, il parvient à approcher Hadès et sa femme Perséphone. Celle-ci, émue par la force de l'amour que le jeune homme porte à sa femme, convainc son époux de laisser Orphée reprendre Eurydice. Hadès accepte, mais pose pour condition qu'Orphée, en remontant vers le monde des vivants, suivi d'Eurydice, ne lui parle pas et ne se retourne pas avant d'avoir quitté le royaume des ombres. Alors que le couple, au cours de sa remontée, traverse une région de silence, Orphée s'inquiète de ne plus entendre Eurydice derrière lui. Il se retourne, et Eurydice disparaît à nouveau, définitivement.

La littérature, le théâtre et l'opéra ont abondamment repris le mythe, qui incarne dans la conscience occidentale l'une des figures de l'amour, en tant qu'il est assez fort pour engager le sujet à affronter la mort. C'est aussi la figure du châtement qui s'abat sur l'amoureux qui n'a pas confiance en l'autre.

Mais une lecture plus attentive des récits qui en sont les déclinaisons éclaire le mythe d'un jour plus trouble et de significations nouvelles. Dans certaines versions, Eurydice sort danser avec ses amies les nymphes le jour où elle va se marier ; dans d'autres c'est un satyre qui la poursuit de ses assiduités ; chez Virgile c'est le héros Aristée qui est amoureux d'elle et la presse de renoncer à ses noces avec Orphée. Toutes les versions se terminent de la même façon : Eurydice, dansant ou fuyant selon les cas, met le pied

dans un nid de serpents et se fait mordre. À l'image idéale de l'amour que porte Orphée et qu'il chante à ses interlocuteurs, fait pendant l'image moins évidente d'une Eurydice échappant du cadre conjugal qui lui est promis et surprise par la morsure d'un désir léthal : c'est elle, tentée par l'infidélité, qui la première descend aux enfers retrouver les ombres du passé.

Orphée, sujet amoureux, poursuit à son tour un fantôme dont le mythe nous assure qu'il est perdu, quoi que fasse le héros. Orphée aurait dû la laisser partir : elle avait choisi elle-même son enfer en le trompant, en construisant une histoire plus attirante dont il était absent. Mais il poursuit cette femme qui appartient déjà au passé. Nous pouvons en déduire qu'Hadès, proposant ses conditions à Orphée, sait déjà que celui-ci se retournera, parce qu'en décidant de descendre aux enfers, il s'est en fait déjà retourné vers son passé.

Eurydice a fait son choix une première fois : quittant sa position d'objet d'amour muet, elle affirme son propre désir, un désir pour des choses mortes, qui l'empêche de remonter vers les vivants. Le chant d'Orphée, qui a charmé tout le monde, est sans prise sur elle. D'ailleurs, Orphée, qui a chanté pour Cerbère, pour les Euménides, et pour Hadès et Perspéhoné, ne songe pas à charmer le fantôme qui disparaît. Il manque de s'adresser à elle comme à un sujet. Est-ce à dire que l'amour assourdissant, étouffant qu'il lui porte écho à la convaincre de voir dans leur couple un avenir désirable ?

Pourtant, Orphée, lui, ressort des enfers. Que signifie qu'il arrive à en ressortir alors que le mythe le présente comme inconsolable ? Il meurt peu après, et les versions de sa mort diffèrent : selon Pausanias, il est foudroyé par Zeus pour le punir d'avoir révélé des mystères divins aux hommes qu'il initiait ; selon Strabon, il trouve la mort dans un soulèvement populaire ; mais dans les versions les plus populaires, il est déchiqueté par les Ménades jalouses de son amour pour Eurydice.

Il meurt donc. Pourtant, il n'y a que lui qui puisse relater ce qui s'est passé, étant le seul à en être ressorti. Orphée l'aède s'en sort en écrivant l'histoire que nous en connaissons, mettant à mort Orphée l'amoureux dont il rapporte le récit. Telle est peut-être la lecture que l'on peut donner de la ressortie des enfers d'un Orphée pourtant appelé à mourir et que le mythe aurait aussi bien pu décrire restant auprès d'Eurydice au royaume des ombres. Il choisit de laisser Eurydice redescendre aux enfers seule et regagne le monde des vivants pour s'y faire occire en être vivant.

On sait que les récits de descente aux enfers, dans toutes les cultures, sont les traductions d'une expérience initiatique. Le parcours d'Orphée exprime le passage par la souffrance pour créer. Aède de talent, il est capable de parler pour convaincre. Mais il ne peut qu'endormir le mal, pas le vaincre. Son art n'accède au sublime, au pouvoir que confère la création d'être plus fort que la mort, qu'au prix du dépassement de sa condition d'être amoureux ; au prix de la perte d'Eurydice. Roland Barthes, sur la question de l'écriture, insiste sur les impasses auxquelles donne lieu le désir d'exprimer le sentiment amoureux dans une création. Il n'y a pas d'écriture amoureuse, car le vouloir écrire l'amour affronte cette région où le langage est à la fois trop et trop peu, excessif et pauvre. C'est pourquoi Orphée ne peut chanter son amour en s'adressant à l'ombre d'Eurydice : il peut lui dire son amour comme le dit un sujet amoureux, mais il échouerait à exprimer quoi que ce soit en tant qu'aède. Toujours pour reprendre Barthes, c'est à partir du moment où il n'écrit plus pour l'autre, où il sait que ce qu'il chante ne le fera jamais aimer de qui il aime, que le sujet commence à écrire vraiment. L'excellence de son art est la preuve qu'Orphée l'aède a bien tué Orphée l'amoureux.

Le mythe enseigne également que si Orphée avait vraiment aimé Eurydice, il aurait dû accepter de la perdre de toute façon. Orphée, de ce côté du Styx, voit Eurydice danser avec les ombres des morts. Comment permettre à Eurydice de déchirer le voile des apparences qui lui font prêter au désir, à la douleur, au mal qu'elle inflige à Orphée les vertus de la vie, du libre vouloir, de la jeunesse éternelle ? Le sujet amoureux est inaccessible au chant de l'aède qui lui parvient amorti depuis le monde des vivants, monde de l'ordre, des responsabilités, des engagements, de la castration. Plus Orphée se retournera, plus Eurydice lira en lui ce dont elle ne veut plus. Il faut à Orphée admettre l'altérité d'Eurydice, qu'elle est un sujet de désir elle aussi et que l'on ne peut aider quelqu'un qui ne le demande pas (l'amour, pour reprendre la fameuse mais néanmoins énigmatique formule de Lacan, c'est donner quelque chose que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas). Pour qu'elle puisse entendre un jour qu'il l'a aimée vraiment, c'est-à-dire sans attente de retour, il lui faut la laisser à elle-même et disparaître, s'offrir à son tour comme objet d'une perte. Rompre définitivement. Pour qu'Eurydice sorte des enfers, il faut qu'Orphée ne se retourne pas.

Exaltation ou aporie du modèle romantique ?

Le premier amour a une valeur paradigmatique. Ce que racontent ces histoires, ce n'est pas seulement la tentation (et la tentative) de renouer avec le ou la partenaire de la toute première rencontre amoureuse. Elles disent, de manière certes plus forte dans ces cas, plus visible, et plus évidemment romantique, la possibilité générale de renouer avec une histoire passée, de la reprendre à l'endroit où nous l'avons laissée comme en suspens, inachevée, pour la faire repartir dans une nouvelle direction. Elles expriment un refus de la perte et du deuil, un refus de la terminaison de la relation, et une affirmation que toute histoire qui s'est interrompue par le passé peut reprendre, recommencer, être conduite jusqu'à son aboutissement idéal au lieu d'échouer. C'est la thématique que développent des fictions telles qu'*Un jour sans fin* (film de Harold Ramis, 1993), où le héros se réveille chaque matin d'un même jour qui recommence, condamné à reprendre le fil de cette journée jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il lui est offert de pouvoir l'achever, à condition qu'il arrive à rencontrer son âme-sœur.

Ces histoires expriment en même temps un refus du vieillissement et de la mort, puisqu'autorisant de reprendre là où l'on s'était interrompu dix, vingt ou trente ans plus tôt, elles replongent les protagonistes dans un vécu qui les rajeunit d'autant. Il n'est pas rare qu'elles embrayent sur la perte, voire la mort d'un être cher, dont elles constituent une manière de conjuration. Vivre une telle expérience avec un partenaire que l'on croyait perdu et qui resurgit, autorise à penser toutes les autres pertes, tous les autres deuils que nous avons eu à affronter, comme des épreuves semblablement transitoires, non définitives : nos disparus, eux aussi, nous les retrouverons un jour de la même manière.

Certes, si ces histoires s'enlisent dans la répétition des travers qui avaient déjà causé une première fois leur interruption, la déconvenue est à la mesure des espoirs qu'elles nourrissaient. Et elles réactualisent non seulement la douleur de la première séparation d'autrefois, mais également toutes les douleurs de toutes les pertes que leur récit couvrait de ses effets d'antidépresseur.

Le premier amour est donc un paradigme qui permet de penser toutes les relations fondées sur une tentative de regarder en arrière, de renouer avec ses "ex". Elles se présentent à ceux qui les vivent comme l'expression même du modèle romantique dans ce qu'il a de plus classique. En apparence, en effet, le thème des retrouvailles avec des amours passées, exaltant l'idée que la première

séparation était une erreur, que la personne que l'on a connue était la bonne, met en scène la figure, centrale non seulement dans le romantisme mais dans l'ensemble de la conception occidentale de l'amour, de l'âme-sœur. Denis de Rougemont, traitant de l'amour-passion en Occident (1972), y verrait une déclinaison du modèle qu'il décrit, prenant sa source dans l'amour courtois au XII^e siècle, et au-delà, dans les conceptions platoniciennes.

Les retrouvailles avec les partenaires de nos premières amours, ou plus généralement avec les "ex" de nos amours passées, érigées en âmes-sœurs, évoquent au plus près ce modèle de l'amour-passion, jusque dans les dommages collatéraux qu'elles provoquent, et peut-être même au prix de ces dommages qui leur donnent la mesure de leur valeur. Pour un baiser, pour un week-end, on prend le risque de perdre des années passées à construire un couple, une famille, dans la confiance mutuelle : c'est dire si ce baiser, ce week-end ont du poids, une consistance que leur confère le prix que l'on est prêt à payer.

Pourtant, à l'analyse, ces histoires montrent également les contradictions auxquelles est confrontée la figure de l'amour-passion. Elles révèlent l'émergence d'un modèle amoureux en réalité différent, un paradigme qui télescope de plein fouet les constituants de la relation romantique, exclusive, à un seul autre pour la vie.

La figure de la passion amoureuse, exclusive, éternelle s'impose ici au prix d'une occultation, puisque ce retour à un amour passé doit faire l'impasse sur ce qui a été vécu entre-temps : d'autres relations, souvent une installation dans un couple durable avec un conjoint avec qui l'on a construit une vie, une famille. Dans ces cas, la redécouverte de l'âme-sœur échoue à se refermer sur la figure d'une relation idéalement duelle et exclusive, car des tiers sont présents : les conjoints, les enfants. Les intéressés sont déchirés entre leur addiction pour une fiction, l'amour-passion, et leurs inscriptions dans une réalité où les attachements sont multiples. La douleur que s'infligent les protagonistes de ces histoires est en partie le signe de ce télescopage, de l'incompatibilité de deux modèles à l'œuvre dans leur déploiement.

Les histoires que nous racontent les protagonistes de ces amours se démarquent du modèle romantique en des points essentiels.

En premier lieu, elles ne demeurent pas dans l'imaginaire. La crypte où restait enfermée l'histoire idéalisée du premier amour a été profanée. Nous ne sommes plus à l'époque des romans, où la

lecture des fictions suffisait à vivre une passion par procuration, en écho à nos démons intérieurs, tandis que la vie réelle gardait ses droits. Les outils modernes de communication permettent aux amants imaginaires de se retrouver, de franchir les distances qui les séparent pour se parler et s'écrire au quotidien, dans la discrétion des sessions protégées de l'ordinateur et des téléphones mobiles individuels, de cultiver sur les réseaux leurs jardins secrets, et de finalement passer à l'acte.

Ce faisant, l'amour idéal qui pouvait s'éterniser dans l'imaginaire, à s'interdire (et à s'empêcher matériellement) de se réaliser, devient une histoire qui prend le risque d'être une histoire comme une autre, avec une fin probable. Elle se révèle n'être ni absolue ni éternelle. L'aventure d'abord exaltée par l'effusion des débuts montre dans la réalité ce qu'elle est, une histoire entre deux humains avec leurs limites, leurs défauts qui rappellent les raisons pour lesquelles elle s'était, après tout, déjà terminée une première fois.

L'amour-passion détruit la banalité paisible du couple conjugal : nous vivons à l'époque des divorces et des séparations faciles. Mais l'aventure qui lui succède peut être affectée par le même processus : la passion elle aussi s'érode, et à une vitesse bien plus grande, engageant le désamour pour celui ou celle que l'on avait érigé comme âme-sœur.

Aujourd'hui, il faut bien le constater, la quête de l'âme-sœur est engagée par plus d'un et plus d'une comme une entreprise à répétition, à la suite des échecs successifs de nos tentatives de nouer une relation idéale nourrie par le discours des romans. Que devient le modèle romantique à l'ère de la multiplication des candidats à ce statut d'être notre unique âme-sœur ?

Du miroir au kaléidoscope

Dans le précédent volume de *La Société Terminale* (Schmoll 2012), nous avons introduit la question des effets sur les scripts amoureux de la transformation du régime de la construction subjective, sous l'effet de la diffraction des regards des autres sur soi au sein des réseaux. La figure de l'âme-sœur, d'un autre existant quelque part pour nous seul, est étroitement déterminée par le régime de l'unique qu'impose la modernité : j'existe parce que je peux compter sur cet autre à statut de miroir, qui vit pour me regarder éternellement et me confirmer dans mon être là où je ne sais

pas me voir moi-même. Aujourd'hui, cette figure se disloque en même tant que l'illusion d'unicité dont elle se soutenait.

L'évolution des technologies qui médiatisent notre rapport à nous-mêmes et à l'autre accompagne ces transformations de la subjectivité. Le prototype de ces médiums pendant toute la période moderne a été le miroir vénitien, refermant l'image de soi sur un rapport duel, symétrique, exclusif à l'image d'un autre unique. Le petit écran de la télévision, instaurant un rapport individuel entre le spectateur et le spectacle d'un homme unique qui lui parle, en a été la déclinaison ultime jusqu'à la fin du XX^e siècle. Aujourd'hui, à l'orée du troisième millénaire, les réseaux sociaux, les appareils de prise de vue inclus dans les téléphones mobiles, fournissent une multiplicité d'images divergentes de soi renvoyées par les autres, qui font basculer le rapport à soi-même et à autrui dans un paradigme différent.

Le miroir vénitien, depuis son invention à la fin du Moyen-Âge jusqu'à sa diffusion généralisée au tournant du XX^e siècle, a été l'instrument paradigmatique d'une économie de la modernité qui tendait à l'unicité des choses : un seul moi, qui permet de penser notre consistance et notre continuité par delà nos multiples cercles d'appartenance et de reconnaissance (couple, famille, travail, amis...) qui menaceraient autrement de nous éclater entre des identités multiples. Cette identité unique était présentée comme résultant elle-même d'une cause unique en dernière instance : nous n'avons en Occident, qu'un seul père et qu'une seule mère, il n'y a qu'un seul Dieu, qu'un seul État avec un seul dirigeant, monarque ou président. Notre manière d'entrer en relation avec les êtres qui peuplent notre monde est encore largement gouvernée par cette notion d'exclusivité. Nous avons un seul père et une seule mère parce qu'eux-mêmes n'ont qu'un seul partenaire : il existe donc pareillement pour nous, quelque part, une âme-sœur et une seule qui a vocation à devenir notre partenaire pour la vie.

Le romantisme est l'expression achevée de cette quête moderne d'un autre qui soit le seul autre, au point d'être un autre soi-même. L'amour y est à lui-même sa propre justification, il s'affirme contre toutes les institutions qui voudraient lui imposer un cadre, il exclut toute immixtion d'un tiers.

Pourtant, ce modèle est aujourd'hui concurrencé par une réalité qui affirme au contraire la multiplicité des histoires avec des partenaires multiples. L'amour romantique n'est en effet pas à l'abri de ses propres débordements, des excès qu'implique son exi-

gence d'exclusivité : le titre de propriété jalouse qu'il impose sur la personne de l'autre éveille chez cet autre son propre besoin de liberté. L'exclusivité de la relation est de ce fait menacée par l'irruption de passions extraconjugales qui introduisent le tiers, insupportable dans le couple. La même revendication romantique conduit alors à la rupture, au divorce pour recommencer, contre toute logique, une nouvelle vie à deux, exclusive, avec un(e) autre, car le régime de l'Un est une économie du tout ou rien. Mais la répétition des ruptures et des liaisons finit par faire paradoxe, révéler l'aporie de cette figure d'une relation unique, absolue, éternelle, posée comme ligne d'horizon d'une trajectoire dont la réalité en pratique est la multiplication des partenaires. Serge Chaumier (2004) décrit les formes alternatives de relation amoureuse qui se développent de nos jours et qui font une place toujours plus tolérante à l'intervention des tiers dans la relation, voire aux relations multiples, simultanées ou successives, qu'il désigne comme une "polygamie séquentielle".

Pascal Lardellier (2004), se fiant au discours sur l'âme-sœur déployé par les sites de rencontre en ligne, pense que le romantisme a encore de beaux jours devant lui. Pourtant, il note lui-même que le dispositif, non seulement favorise, mais oblige à engager plusieurs prises de contact, voire plusieurs liaisons, en parallèle, les acteurs usant de la possibilité de jouer d'identités multiples à destination d'interlocuteurs(trices) également multiples. Les modalités de l'être à soi et aux autres qui se développent aujourd'hui permettent au sujet d'exprimer, non pas un moi unique, mais de multiples moi, en n'étant jamais prisonnier d'un seul, et donc de n'être jamais prisonnier des autres à qui ces moi s'adressent. Le miroir devient kaléidoscope.

La grossesse, de nos jours, de relations apaisées avec les "ex" d'avec qui l'on ne s'est pas définitivement séparé, ou des retrouvailles avec les partenaires de nos premières amours, ou plus généralement avec d'ancien(ne)s partenaires que nous avons perdu(e)s de vue, se laisse ainsi lire, non pas seulement dans les catégories du romantisme, mais dans celles, quasiment antinomiques, des vies multiples menées par de multiples versions de nous-mêmes avec de non moins multiples avatars de l'âme-sœur. Formulé autrement, il n'y a peut-être qu'une seule âme-sœur, mais elle est un principe abstrait qui trouve à s'incarner dans de multiples partenaires.

Le thème des univers parallèles, d'abord dans la littérature et la filmographie de fiction scientifique, mais aussi chez des auteurs

comme Milan Kundera ou Éric-Emmanuel Schmitt, inspire de nombreux récits imaginant les pérégrinations de personnages à travers les multiples mondes déterminés par les choix différents qu'ils font à certaines croisées de leur vie. Les protagonistes de ces histoires basculent de leurs univers d'origine dans d'autres, qui présentent des ressemblances et des différences plus ou moins prononcées avec le leur, et où ils rencontrent leurs doubles, qui ont vécu des vies alternatives. Les récits de voyages dans le temps peuvent être présentés comme une variante du même exercice, mettant directement en scène ces retrouvailles avec les "ex", dans la mesure où les personnages, remontant le temps, peuvent reprendre certains choix qu'ils ont faits par le passé et en modifier ainsi les conséquences, comme dans *Retour vers le futur* (film en trois volets de Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990) ou *L'effet papillon* (film d'Eric Bress et J. Mackye Gruber, 2004).

Ces récits permettent de penser un monde dans lequel plusieurs vies nous sont offertes, successivement ou simultanément, impliquant la possibilité d'expérimenter des identités multiples, de revenir sur les choix que nous avons faits, pour en tenter d'autres qui nous permettent de retrouver des êtres ou des objets qui, dans la réalité que nous connaissons, ont été perdus et dont nous devrions faire le deuil. Ils bousculent le dogme qui nous oblige à nous penser comme un sujet doté d'un seul moi, et qui doit batailler dans un conflit intérieur avec les figures des moi alternatifs, représentatifs de désirs qu'il doit rejeter. Ils rencontrent un écho dans une société qui au contraire multiplie les situations où chacun de nous se vit comme un être polycéphale, en fonction des milieux divergents, délocalisés, dans lesquels il passe une partie de sa vie : son couple, sa famille, le lieu de travail, les groupes d'amis, les engagements militants..., autant de cercles dans lesquels nous sommes une autre personne à chaque fois. Plusieurs tendances coexistent en nous, plusieurs sujets observant plusieurs destins possibles pour lui-même, que le régime de l'unique (à l'œuvre dans le romantisme) nous oblige à refouler pour qu'elles ne fassent qu'un : un seul mari ou une seule femme dans un seul couple (pour la vie).

La douleur qui traverse la plupart des récits de retrouvailles avec un premier amour résulte ainsi essentiellement du refus de ce qu'implique cette figure : non pas la rencontre avec l'âme-sœur, mais au contraire l'ouverture à un modèle alternatif, voire antagonique, de l'amour romantique. Les sujets se plongent dans une quête éperdue d'une relation forte, absolue, dans laquelle ils voudraient

n'avoir à faire qu'à un seul partenaire qui les stabiliserait de son regard unique, enveloppant, alors que la réalité les a déjà précipités dans la polygamie séquentielle. D'autant plus que leur amant(e) ne partage pas forcément cette exigence d'exclusivité et a parfois, de son côté, en tête de maintenir plusieurs liaisons (avec son conjoint qu'il ou elle refuse de quitter, par exemple).

Perte et abandon : figures de la mort

L'ombre de la mort plane constamment sur cette figure des retrouvailles avec des êtres du passé.

D'une part parce qu'essentiellement, renouer avec des êtres disparus c'est tenter de faire renaître quelque chose qui a été mort à un moment donné, que l'on a souvent soi-même tué en choisissant une autre voie. Celui qui se retourne vers le passé danse avec des fantômes. C'est en quoi l'image du mythe est tout à fait vraie : revenant vers Eurydice, Orphée descend au royaume des défunts pour tenter d'en fait remonter une ombre.

D'autre part parce que la douleur qui déchire les protagonistes fait concrètement peser sur la relation la menace de la mort d'un des partenaires ou d'une finitude vécue comme mort. L'amour-passion l'inscrit dans la trame des romans, qui du genre courtois au genre romantique, finissent mal.

Le suicide n'est pas une figure du discours amoureux chez Roland Barthes. Seule "l'idée de suicide" est décomposable et analysable comme une figure effectivement récurrente, mais le passage à l'acte, en tant que réussite de la sortie de l'ordre du langage, n'est pas assimilable. Il n'appartient qu'au sujet et n'est pas accessible aux survivants. On ne peut rien en dire.

Quand il survient dans ces histoires, toutefois, l'acte opère un renversement, car le sujet amoureux qui met fin à ses jours (quels que soient ses mobiles, qui peuvent aussi bien relever d'autre chose que de sa liaison avec l'objet aimé) fait passer le vécu de la perte du côté des survivants. Cette perte-là refait passer la mort dans l'ordre du discours amoureux et détermine le potentiel de contamination, et de la passion, et de la mort (de même qu'il y a parfois des "épidémies" de suicide, on repère dans ces histoires une forme de viralité de la structure, laquelle se transmet par contagion d'un partenaire à un autre).

La perte est en effet une autre figure du discours amoureux, que Roland Barthes rapporte à la question de la dépense (l'amoureux n'est pas comptable), mais qui, s'agissant de la perte de l'objet

aimé, devrait se saisir dans les figures barthésiennes de la "catastrophe" et de l'"absence".

L'absence est l'épisode qui met en scène le départ de l'objet aimé et transforme ce départ en épreuve d'abandon. Il n'y a d'absence que de l'autre. Le sujet amoureux reste, c'est l'objet aimé qui s'en va. Roland Barthes soutient qu'historiquement, le discours de l'absence a été tenu par les femmes : les hommes partaient chasser, les femmes restaient sur place. Elles avaient le temps de parler, de donner forme à l'absence, d'en élaborer la fiction. Il s'ensuit, conclut-il, que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, du féminin se déclare, cet homme est féminisé parce qu'il est amoureux. Mais on pourrait ajouter que c'est l'épisode de la séparation qui précipite la situation passionnelle, en faisant basculer celui qui reste du côté du sentiment amoureux et celui qui part du côté de l'objet aimé. La passion peut naître de façon inattendue (comme on le voit chez le personnage de *Fake*) à partir d'un vécu de couple paisible, sans manque, dès lors que l'un des deux décide de rompre. Celui qui rompt, prenant l'initiative de partir, sauve sa mise, car c'est celui qui reste qui se découvre chuter dans l'état passionnel. C'est pour cela qu'une des stratégies, dans la relation de couple finissant, consiste à se donner les moyens de quitter l'autre avant qu'il ne vous quitte. Il peut exister à cet endroit un nœud pervers de la relation, si celle-ci est conduite, au moins par l'un des deux protagonistes (celui qui anticipe par crainte d'être abandonné), comme une affaire où il lui faut sauver sa peau, au besoin en entretenant l'autre dans le mensonge.

La rupture articule donc deux vécus complémentaires, celui de la perte et celui de l'abandon. La perte est le vécu du sujet qui voit disparaître l'objet aimé, mais par contrecoup, se vivant comme abandonné, il est précipité dans un vécu plus archaïque où c'est lui qui se vit comme objet rejeté par l'autre. Les positions de sujet et d'objet sont réversibles, en ce lieu pivot de tous les dangers.

Le sujet amoureux qui met fin à ses jours quitte définitivement la position de sujet, et par contre impose brutalement cette position de sujet à son entourage : faisant l'expérience de la perte, abandonnés par le disparu, ses proches sont précipités dans un vécu passionnel, et ce même si les liens affectifs qu'ils entretenaient antérieurement ne laissaient rien paraître de la possibilité d'un tel vécu. C'est la perte qui reconstruit récursivement la relation à l'autre disparu.

En raisonnant à rebours, on peut dire que l'expérience amoureuse résulte d'une perte. C'est ce qu'illustre de façon forte et visible l'expérience des retrouvailles avec le premier amour. La force du premier amour, c'est aussi qu'il est l'expérience incomparable d'une première perte. On reste amoureux de ce premier amour perdu, ou plus exactement, comme l'indiquent certains témoignages, il devient l'expérience idéalisée du premier amour parce qu'il a été perdu une fois : il est possible qu'avant d'être perdu il ne suscitait pas un tel sentiment amoureux.

Cette perte événementielle renvoie elle-même à l'organisation subjective de l'humain autour d'une expérience archaïque, fondatrice, de la perte et de l'abandon. La première expérience de perte est celle de la naissance, qui se vit comme chute (entrée dans le monde de la gravité). C'est pourquoi l'expérience du retour en arrière pour retrouver ce qui a été perdu est une descente, figure de la tombée dans les lieux infernaux, étymologiquement : qui sont en bas. À l'origine de l'entrée dans la passion amoureuse (on "tombe" amoureux), on retrouve donc la figure de la perte d'un être aimé antérieurement.

La mort introduit et conclut la passion, elle peut être le relais entre deux passions, concluant l'une et appelant la suivante.

Roland Barthes définit ainsi la figure de la catastrophe : *"crise violente au cours de laquelle le sujet, éprouvant la situation amoureuse comme une impasse définitive, un piège dont il ne pourra jamais sortir, se voit voué à une destruction totale de lui-même"* (p. 59). Il rapproche cette expérience de ce que l'on a appelé, dans le champ des psychoses, une "situation extrême". L'image en est tirée de l'expérience des camps de la mort, qui ont en commun avec l'événement plus futile advenant à un sujet qui n'est la proie que de son imaginaire, d'être une situation "panique" : le sujet s'est projeté dans l'autre avec une telle force que lorsqu'il manque irrémédiablement (et c'est le cas s'il disparaît physiquement), le sujet est lui-même perdu à jamais. La catastrophe éclaire la capacité de contagion de la mort.

L'issue fatale de la passion conduit à devoir examiner les formes plus ou moins concrètement létales que peut prendre cette figure de la mort.

Sortie des enfers

La meilleure manière de sortir des enfers, on peut s'en douter, est de ne pas y entrer. La métaphore de la crypte évoque un

espace intérieur qui doit rester imaginaire, qu'il est préférable de ne pas laisser s'ouvrir, si l'on ne veut que les fantômes qui le peuplent envahissent la réalité. Cet espace est animé, il se nourrit d'une nostalgie que l'on peut laisser se déployer comme un désir qui se satisfait de sa propre incandescence, ayant renoncé à l'idée d'atteindre un objet réel (Odier 1996).

Elle a 25 ans, elle est mariée depuis quatre ans avec un homme dont elle a un petit garçon, âgé d'à peine un an. Elle n'a jamais oublié son amour de collègue. Elle avait 11 ans et était en classe de 6^e, elle était tombée amoureuse de lui, qui en avait 12 et était en 5^e. Elle avait dansé son premier slow avec lui, lui avait écrit sa première lettre d'amour. Il l'avait éconduite, mais avec respect, et ils étaient restés amis, d'une amitié qu'elle vivait intensément, comme un amour platonique à l'alchimie indéchiffrable. Le lycée les avait séparés, mais ils se retrouvaient de temps à autres, toujours avec le même plaisir, se promenant bras dessus bras dessous, s'étreignant par moment. Elle se souvient qu'un soir de fête foraine, ils étaient restés à parler ensemble, s'isolant des autres. Les amis qu'ils rencontraient leur demandaient s'ils sortaient ensemble. Il l'a raccompagnée chez elle, elle avait 15 ans et une envie folle de l'embrasser. Un moment d'hésitation, et ils se sont fait la bise...

Puis il a pris compagne et ils se sont perdus de vue. Huit ans plus tard, ils se revoient par hasard, lors d'un match de basket. Elle a 23 ans et lui 24. Elle s'est mariée depuis peu. Il lui annonce qu'il part à l'étranger. Elle pense d'abord qu'il part en vacances, mais c'est bien pour s'installer là-bas qu'il quitte le pays.

Une année passe, elle tombe enceinte. Pendant son congé maternité, elle s'ennuie, surfe sur Internet. Elle le retrouve sur le site de Copains d'avant. Ils entretiennent alors une correspondance qui se veut sans ambiguïtés, se présentant leurs vœux pour la nouvelle année, Lui la félicitant pour la naissance de son fils.

Un jour, il lui annonce son arrivée en métropole, et son passage en ville à l'occasion du carnaval. Elle sort donc, ce soir-là, tout en se disant qu'elle ne le cherchera pas, car son idée en général, est de ne pas gâcher ce genre de soirée à rechercher les gens qu'elle connaît. Elle laisse faire le hasard, et de fait, elle se retourne à un moment donné et l'aperçoit. Ainsi qu'elle le formule, elle se prend alors "une grande claque" : elle constate que ses sentiments pour lui sont toujours présents, dix ans après. Ils prennent quelques verres, et l'alcool déliant les langues, il lui avoue qu'il était fou d'elle au collège, mais n'avait jamais osé rien dire. Quand

elle a repris contact avec lui et a vu les photos de son fils, il a même été pris de jalousie pour son mari.

L'un et l'autre ont ouvert la boîte de Pandore renfermant leurs désirs d'enfants, devenus avec le temps désir de leur enfance perdue. Elle s'étonne, se dit un peu ingénument qu'elle n'a rien demandé, qu'elle faisait sa vie tranquillement et n'avait renoué avec lui que par amitié. Mais elle sait, au fond, que c'est elle qui est allé le chercher sur Copains d'avant, et que cette recherche n'était pas innocente, car son amitié recelait une passion plus trouble. Comme une plaie ancienne qui cicatrisait, que l'on gratte pour vérifier si elle est toujours là, et qui, d'être grattée d'un peu trop près, se rouvre constamment.

Le soir où ils se retrouvent, rien de plus ne se passe, mais des frôlements, des baisers fugitivement déposés au coin du visage de l'autre, l'étreinte au moment de se quitter, suffisent à mettre le feu aux braises que la distance dans l'espace et le temps n'a jamais éteintes. Elle se retrouve propulsée dix ans en arrière, et en éprouve une douleur vive. Ils ne peuvent se mentir l'un à l'autre, mais ils ne peuvent lâcher leurs vies respectives sur un coup de tête. Elle se dit que son propre couple bat de l'aile depuis qu'elle est tombée enceinte, mais que si elle doit rompre avec son homme, c'est parce qu'elle se sera convaincu qu'elle ne l'aime plus, et non pour passer d'un homme à un autre. Les deux amants décident de ne rien décider. Lui revient s'installer en métropole l'an prochain, ils se reverront donc à ce moment et s'en remettent au destin. En attendant, ils ont créé des adresses mail dédiées à leurs échanges, qu'ils poursuivent désormais en secret. Elle espère que le fait de la retrouver lui fera autant d'effet que leurs séances de webcam, et que cette fois, il ne se retiendra pas.

Il est possible d'effectuer un arrêt sur image à ce moment précis de la quête du passé. Les anciens amants jouent avec leurs démons, mais ils ont tous les deux décidé de ne pas briser leurs couples respectifs. Ils se maintiennent en deçà de la limite qui est celle que le romanesque assigne à l'amour courtois. Ainsi que le décrit Denis de Rougemont, leur passion se déploie dans l'imaginaire tandis que la réalité des couples conjugaux est préservée. L'impossibilité ou l'interdiction d'aller plus loin éternise la passion et en renforce la brillance en même temps que la douleur. Mais la solidité de la crypte où reste enfermée la passion stabilise l'ensemble de l'édifice affectif, y compris les relations conjugales que les amants préservent : celles-ci, en effet, acquièrent une valeur nou-

velle, d'être sans qu'elles s'en doutent, les attributaires d'un sacrifice. Elles valent désormais le prix du renoncement à un amour passionnel pourtant absolu et éternel.

Il en va différemment si, le film se poursuivant, les amants cèdent à leur passion et passent à l'acte. C'est alors, en sens inverse, l'amour-passion qui prend sa valeur du prix du sacrifice de toute une vie conjugale et familiale. Orphée descend rejoindre Eurydice. Là également, il faut le dire, les issues ne sont pas toutes infernales.

L'une des jeunes femmes témoigne, un an après avoir raconté son histoire sur le forum. Elle avait peur à l'époque de n'être qu'une maitresse à des centaines de kilomètres de l'homme qu'elle aimait. Celui-ci rompt leur histoire pour essayer de sauver son couple et sa famille, puis revient à nouveau vers elle le jour de son anniversaire : il parcourt, sans la prévenir, la moitié de la France pour venir lui offrir une bague et un baiser. Leur histoire est donc repartie, pendant des mois ils s'écrivent en secret et se rencontrent une fois par mois. Au bout d'un an, ils sont sur le point d'emménager ensemble, dans sa région. Elle est la plus heureuse des femmes, et tient à affirmer à celles qui vivent ce qu'elle a vécu qu'il faut croire à l'amour.

La figure de la sortie des enfers recèle un paradoxe : Orphée quitte le séjour des morts, mais revenu dans le monde des vivants, il y meurt. Les traditions concernant sa mort sont diverses, mais aucune ne dit qu'il retourne de ce fait séjourner auprès d'Eurydice. Les récits qui imaginent les amants se retrouvant au final sont des inventions de contemporains, comme l'*Eurydice* de Jean Anouilh ou l'*Orphée* de Jean Cocteau.

Le paradoxe pourrait se lire ainsi : les enfers sont pluriels, ils prennent des formes multiples, et il n'est pas nécessaire d'être mort pour en faire l'expérience. Orphée connaît l'enfer dans le monde des vivants : de l'affolement d'avoir perdu Eurydice, puis, étant remonté du monde des morts, d'être inconsolable de l'avoir perdue une seconde fois. C'est alors la mort qui le fait sortir de l'enfer où le retient encore sa passion pour un fantôme.

La mort, dans les figures de la perte et de la catastrophe, fonde structuralement l'épisode passionnel des retrouvailles avec une amante ou un amant : revenir en arrière, rajeunir, redonner une chance à ce qui n'a pu être consommé autrefois, permet de reconstruire un monde dans lequel ce qui a été perdu peut être retrouvé, où il n'est pas nécessaire d'en faire le deuil. La mort, par une sorte

de rétribution symétrique, est également ce qui à l'autre extrémité de l'histoire peut clôturer un tel épisode.

Le mythe, aussi bien que l'imaginaire romanesque, du genre courtois, en passant pas le romantisme, jusqu'aux écritures nihilistes plus contemporaines, comme celle d'un Michel Houellebecq, mais également les récits que nous entendons autour de nous, montrent que la mort, qui est ici celle du sujet amoureux, peut prendre différentes formes qui signent des issues plus ou moins létales dans la réalité.

– La mort, c'est d'abord le *réel*, ce par quoi le sujet peut s'extraire ou être extrait radicalement de l'ordre humain du langage. On pense spontanément au suicide amoureux, mais celui-ci est un acte qui reste porté jusqu'au bout par un sujet qui le commet, et s'en donne donc une représentation. Il existe des effets bien plus létaux de la perte et de la catastrophe, qui opèrent en deçà du monde des représentations, dans les arcanes inaccessibles de notre biologie. Il nous faut donc le souligner, pour y avoir travaillé par le passé en recherche clinique : on peut mourir *réellement* (d'un cancer, d'un arrêt cardiaque...) de ne pas se remettre d'une telle aventure.

– De façon plus évidente, plus criarde même, car nous sommes alors dans le domaine des figures du discours amoureux telles que décrites par Roland Barthes, qui ne se lassent pas de se faire entendre, la catastrophe amoureuse est une mort de l'espoir, une mort *imaginaire*. Dans les exemples qui précèdent, on retrouvera tous les effets dans le discours de ce qui se vit dans le sujet : l'effondrement de ses représentations. L'entrée dans la passion percute la représentation que le sujet avait de sa vie paisible de couple jusque là, et à l'autre bout, la rupture d'avec l'objet aimé de cet amour passionnel s'accompagne de la déchirure du tissu d'illusions qui enveloppait cette passion, sans que, pour autant, le sens de ce qui préexistait puisse être rétabli. L'amour passionnel révèle son non-sens, mais cette révélation n'incite pas le sujet à revenir vers son ancien couple. Le sujet sait que tout cela n'était qu'illusion, mais il espère encore, comme un damné, pouvoir la revivre encore une fois, retomber à nouveau dans ce piège délicieux où la pensée se couche pour s'endormir.

– Enfin, d'autres récits encore nous montrent les multiples tentatives, affolées ou raisonnées, plus ou moins réussies, par lesquelles le sujet s'extrait d'une histoire qu'il repère comme toxique. Il revient dans le monde des vivants, qui est l'ordre humain des interdits, de la dette et de la rétribution, celui où l'on admet que

l'on ne peut pas faire n'importe quoi avec les autres. La sortie des enfers comporte alors un prix : le sujet s'arrache une partie de lui-même pour ne pas y laisser sa peau, pour ne pas y rester tout entier, image du renard pris dans les dents d'un piège et qui n'hésite pas à se trancher une patte pour s'échapper. Une manière de le formuler dans les catégories qui sont désormais celles de la pluralité des identités qui nous habitent, et de la possibilité de vivre de multiples vies, serait de dire que le sujet nouveau, qui réussit à s'échapper, le fait en tuant le sujet amoureux en lui.

Dans certaines versions du mythe, Orphée renonce aux femmes pour ne plus s'intéresser qu'aux jeunes hommes, et les femmes des Cicones, jalouses, le taillent en pièces. Ou bien ce sont les Ménades, accompagnatrices de Dionysos et personnifications des rites orgiaques, qui le tuent pour le punir de ne pas renoncer à son chagrin pour Eurydice. Sans doute (les récits sur la mort effective d'Orphée étant divers et incertains) faut-il y lire la manière dont un Orphée sorti des enfers, se jetant dans d'autres genres amoureux, se fragmente en morceaux, l'Orphée homosexuel, l'Orphée libertin, l'Orphée retiré du sexe pour se consacrer à la politique, etc., qui ensemble accomplissent symboliquement le meurtre de l'Orphée amoureux.

Références

- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
 Kundera M. (1984 [1989]), *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard
 Odier D. (1996), *Tantra: l'initiation d'un Occidental à l'amour absolu*, Paris, Lattès.
 Rougemont (de) D. (1972), *L'amour et l'occident*, Paris, 10/18.
 Schmoll P. (2012), *La Société Terminale 2. Dispositifs spec[tac]ulaires*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, éditions de l'III. Cf. en particulier chap. "L'invention du moi", p. 107-152, et "La boîte à chat de Schrödinger", p. 269-290.

Quantique des Quantiques

*N'éveillez pas, ne réveillez pas l'amour avant
qu'il le veuille*

Cantique des Cantiques (2.7, 3.5 & 8.4)

La question qui tue

L'amour est la forme que se donne la sexualité dans l'espèce humaine sous l'empire structurant du langage, conduisant à devoir distinguer les registres, entre ce qui ressortit au besoin, au désir, au manque et au discours.

Les effets de paradoxe liés à la capture des pulsions humaines dans les catégories du langage ont été étudiés par la psychanalyse, mais également par la systémique de l'école de Palo Alto. On pense en particulier à l'analyse exemplaire qu'effectuent Paul Watzlawick & al. (1967) du déroulement de l'échange au sein du couple de quadragénaires de la pièce *Qui a peur de Virginia Woolf ?* d'Edward Albee (*Who's Afraid of Virginia Woolf ?*, 1962). Les auteurs montrent la force incoercible d'une dispute dont la logique propre, indépendante de ses protagonistes, les entraîne vers sa conclusion imposée : voudraient-ils y échapper qu'ils ne le pourraient point. De ce point de vue, le langage et la culture ne font pas que désigner leurs objets à la sexualité humaine, et les procédures à respecter pour y parvenir. Ils enferment les sujets dans la souffrance d'une quête condamnée : obtenir de l'autre une reconnaissance (spontanée) de soi à la fois en tant qu'objet désirable et que sujet (présumé, par définition, affranchi d'un tel désir).

Roland Barthes (1977) consacre quelques unes de ses meilleures pages à une figure, peut-être la plus centrale du discours amoureux, celle de la "scène" (au sens de scène de ménage). En un sens, la relation ne devient vraiment amoureuse qu'à partir de la

première scène dans laquelle s'emportent les deux partenaires. Qui n'a jamais ressenti l'impression étrange d'être ainsi capté, à son corps défendant, dans une dispute avec l'autre, dispute qu'aucun des deux protagonistes ne souhaite et qu'ils semblent pourtant incapables d'empêcher ? "*Avec la première scène, le langage commence sa longue carrière de chose agitée et inutile*" (Barthes 1977, p. 243). Nous ajouterions que c'est là que se révèle le mieux le caractère artificiel (au sens d'un construit humain) de l'amour : dans la structure interlocutive qui s'impose aux partenaires amoureux. Ainsi que le souligne également Roland Barthes, quand deux êtres s'engagent dans un échange réglé de répliques en vue d'avoir le "dernier mot", et ce sans pouvoir s'empêcher de rechercher frénétiquement cette position de celui dont la parole arrive à imposer silence à l'autre, alors ces deux êtres sont, pratiquement, en couple.

Le contenu de la dispute importe peu, et tout le monde, les débatteurs compris, s'étonne constamment du caractère véniel de ce qui est en jeu. Il ne s'agit pas, par la discussion, de faire avancer la vérité sur une question essentielle pour la survie du couple (et encore moins, essentielle pour la destinée mammifère de l'échange sexuel qui serait de simplement se retrouver au lit) : ce qui est visé par chacun, c'est que la dernière réplique soit la bonne, celle qui fait taire l'autre.

À l'issue de la pièce *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, l'absurdité de l'échange fait éclater la structure et laisse les protagonistes dans l'étonnement d'un enjeu enfin révélé dans sa vuidité. Les deux personnages sont dans l'incertitude, pris qu'ils sont entre la possibilité de poursuivre le jeu de rôles qui gouverne leur couple et celle de modifier fondamentalement leur relation. La conclusion n'est pas sans évoquer celle, plus explicitement formulée, des personnages du *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre (1944), qui après s'être déchirés et avoir finalement constaté la vanité de leurs différends (qui n'ont pour finalité que de vérifier la fameuse affirmation "L'enfer, c'est les autres"), concluent par un "*Eh bien, continuons*".

La vraie question qui est celle que pose la scène de ménage, ce qu'elle met à l'épreuve, c'est l'amour que se portent les protagonistes. Chacun, en s'engageant dans l'affrontement, et en s'assurant que l'autre est bien là pour l'affronter, qu'il tient sa position (on ne se défile pas d'une scène), vérifie que le lien qui les unit est toujours aussi solide. Quelqu'un qui a renoncé à se battre avec son conjoint sur des vétilles, et lui laisse le dernier mot, est déjà en train de divorcer. La question en creux dans la scène, mais que les prota-

gonistes, précisément, s'arrangent pour ne pas poser, c'est : "Est-ce que tu m'aimes ?".

Roland Barthes ne l'envisage pas comme l'une des éventuelles figures du discours amoureux, mais c'est là une question qui est pourtant régulièrement posée, à un moment de la relation, par l'un des membres du couple à l'autre, et qui illustre aussi désastreusement qu'une scène la puissance du langage³⁶.

Cette question a les effets d'une décohérence quantique³⁷. Sommé par l'autre de répondre de l'amour qu'il lui porte, le sujet ne peut plus se réfugier dans le confort de son quant-à-soi, qui l'autorisait à exister dans des états superposés de sentiments, mêlant amour, haine et indifférence : l'autre a ouvert la boîte à chat de Schrödinger, le sujet ne peut plus exister que dans un seul état, soit il aime, soit il n'aime pas.

La catastrophe qui résulte de cette question (davantage que de la réponse éventuelle) est d'origine entièrement langagière. Elle repose pour commencer, bien sûr, sur l'ambiguïté (qu'elle veut lever) de la définition de ce que l'on entend par "amour" : ambiguïté qui permet précisément à nombre de partenaires de vivre la relation et de la faire durer sur un malentendu.

Est-ce que tu m'aimes ? Cette question est terrible, car si l'on veut bien y réfléchir, elle n'appelle qu'une réponse logique possible : non.

Précisons en préalable que le verbe "aimer" que formule la question se réfère bien, dans ce cas, à la figure de l'amour-passion, et non à n'importe quelle autre figure de l'amour. Quand la question est posée, l'ambiguïté est levée par le contexte qu'elle crée : les partenaires savent bien que ce n'est pas d'un vague désir sexuel ou d'une amitié que l'on va parler.

Or, l'amour-passion se veut au-delà des mots. Quand on aime de cette façon, et que les sentiments nous semblent partagés, la relation n'a même pas besoin d'être nommée, elle va de soi : on est dedans, on sait que l'on aime et que l'on est aimé, nul besoin de le dire (de le paraphraser). Nous avons tous connu, surtout à ses débuts, cette béatitude innommée de la relation. De sorte que, si la question doit être posée, s'il faut qualifier la relation, c'est qu'un

³⁶ Barthes traite de la figure du "Je t'aime", qui ne couvre pas tout le spectre de la question "Est-ce que tu m'aimes ?", dont elle pourrait être l'une des réponses, mais pas la seule.

³⁷ Pour une description du paradigme quantique appliqué à nos lectures communes du monde, voir le précédent volet de notre travail (Schmoll 2012).

problème se pose, qu'il est possible que l'un des deux partenaires ne soit pas dans le "même" amour que l'autre. Et que, peut-être, c'est le fait même de poser la question qui, en levant les malentendus, crée le problème.

La question est donc terrible pour celui ou celle qui la pose, car le fait de la poser revient à exprimer une faille dans la confiance, une éraflure de la représentation que chacun se fait de l'autre. Poser la question, c'est risquer d'obtenir une réponse négative.

C'est également une question terrible pour celui ou celle à qui elle est posée, car elle le met au pied du mur, alors que les choses auraient pu être plus douces, plus fluides si elle n'avait pas été posée. La question emporte donc le risque, par le seul fait d'être posée, que soit levé le malentendu sur une situation dans laquelle chacun s'arrangeait de certains silences.

Que provoque la question chez celui à qui on la pose ? Elle provoque un effet de langage : un mouvement réflexif. Elle l'oblige à considérer la chose, à observer ses sentiments, à les mettre à l'étude. Et du coup, le questionné, eût-il été dans une relation fusionnelle auparavant, s'en trouve expulsé ne serait-ce que le temps de cette réflexion. Ses sentiments ne se sont pas évanouis, mais il a désormais à la fois un pied dedans et un pied dehors : il vit ses émotions et il s'observe les vivre, puisque l'autre lui demande de s'examiner. Il n'est qu'humain, du reste, à ce jeu-là. Mais c'est fini, il est sorti de l'amour, en tout cas de l'amour tel que son interlocuteur l'entend dans la question qu'il pose. L'amour ne va plus de soi.

En toute honnêteté, par conséquent, celui ou celle à qui l'on pose la question "Est-ce que tu m'aimes ?" ne peut répondre que par une hésitation (hésitation qui a été largement thématifiée par la littérature et la filmographie qui font se déchaîner scènes et crises à partir de ce simple suspens de la réponse de la part de l'allocutaire). La réponse est d'autant plus hésitante que le questionné ne comprend pas ce qui se passe. Pourquoi cette question sur quelque chose qui va de soi ? Ou bien est-ce que cela ne va finalement pas de soi ? Est-ce que ça allait de soi jusque là, et dès lors, pourquoi est-ce que, soudain, cela ne va plus de soi ? Celui ou celle à qui elle est posée se pose à son tour la question, et de ce fait même, est bien obligé de se dire : oui, je l'aime, mais pas entièrement, puisque je me pose la question, puisque j'hésite. Pas entièrement, et donc (puisque l'amour est entier), la réponse s'impose : non.

C'est donc bien la question posée qui, une fois posée, tue l'amour en l'interrogeant. Elle brise l'indicible, profane le sacré,

pour faire entrer l'être dans une interrogation philosophique. On parle de l'amour, mais on n'est plus dans l'amour. Et, de fait, dès lors que l'on se pose la question pour l'autre ou pour soi, on se met à la nourrir de multiples observations, remarques, retour sur des situations vécues, des propos échangés, qui permettent de comparer la réalité au ressenti : on est dans le relatif, le comparatif, la mesure. On jette une feuille sur la table et on liste, colonne de gauche, colonne de droite, les plus et les moins de l'autre et de cette relation. La relation devient comptable, transactionnelle : ce n'est plus l'amour, celui dans lequel on ne compte pas, dans lequel on ne transige pas.

Et quand vient la réponse : non, ou ses déclinaisons fuyantes, l'affirmation qui lui fait logiquement suite de la part de celui ou celle qui interroge, c'est : "Tu ne m'as (donc) jamais aimé(e)".

La "question qui tue" confirme de la sorte ses effets de décohérence quantique en faisant remonter le temps aux protagonistes. La question détruit en effet, non seulement le présent, mais le passé, qu'elle requalifie. Car si je me pose la question "Est-ce que je l'aime ?", il n'en reste pas moins vrai que mes sentiments, sous l'éclairage de cette question, n'ont pas changé : ils sont toujours là, c'est juste que je suis en partie extérieur à eux désormais, expulsé de moi-même, à les observer. Or, s'ils n'ont pas changé, c'est qu'ils étaient ainsi dès le départ, mais que, simplement, je ne me posais pas la question. Est-ce à dire que, dès le départ, mon amour était incomplet, bancal, et qu'en plus je me mentais à moi-même ? Cette remontée dans le temps explique que les amants ayant rompu tendent, une fois leur amour mis en question, à reconstruire une vision différente du passé, à penser qu'ils ne se sont jamais "vraiment" aimés.

Celui ou celle qui pose la question "Est-ce que tu m'aimes ?" devrait se dire qu'elle est terrible, non pas parce que la réponse qu'il en obtient est un non ferme et logique, ou un oui hésitant et déjà menteur, ou un "Je ne sais pas" honnête mais fuyant, mais parce que c'est lui qui a assassiné l'amour en le questionnant. Pouvait-il faire autrement ? L'autre lui a sans nul doute donné des indices que l'amour n'était plus là. Mais c'est lui ou elle, l'auteur de la question, qui a en premier exprimé le doute, et qui est donc en premier sorti de la relation amoureuse dans ce qu'elle autorisait d'ambiguïté et de malentendu (d'états superposés au sens de la physique quantique).

Une autre issue de l'amour-passion était-elle possible ? Que signifie un univers de pensée dans lequel la relation est possible, durable, dans le malentendu et le non-dit, la tolérance à l'égard de sentiments flous, incertains, et s'effondre dès lors que l'interlocution somme les partenaires de n'affirmer qu'un seul état de leur être, total, transparent, univoque ?

Au miroir de l'amour

Nous avons évoqué plus haut le rôle que jouent dans la construction de l'individualité moderne, à partir du XVI^e siècle, l'invention et la diffusion des miroirs vénitiens (Schmoll 2012). Un médium technique proposant à l'humain de se saisir dans une image exacte de lui-même accompagne les transformations de la relation à soi, mais aussi de la relation à l'autre, qui travaillent la modernité jusqu'à nos jours, et qu'expriment les théories qui tentent de penser la conscience, de Descartes à la psychanalyse. La diversification, depuis une génération, des supports techniques qui nous renvoient des images tout aussi quotidiennes de nous-mêmes que celle que nous offraient jusque là les miroirs, mais divergentes (non inversées, animées...), contribue, à l'autre extrémité de l'arc temporel de la modernité, à un éclatement de la représentation que nous avons de nous-mêmes, accompagnant la démultiplication de nos identités au sein de nos divers cercles d'appartenance. La modernité nous a construits dans le rêve de notre propre unicité ; nous nous découvrons aujourd'hui multiples, libres mais insaisissables.

Il faudrait consacrer à ce télescopage des logiques de l'un et du multiple la place qu'il mérite et que nous annonçons à l'époque pour le présent opus, eu égard à ses effets sur les figures de l'amour. Nous en rappellerons ici au moins les grandes lignes, en y faisant porter l'éclairage de notre lecture, plus récente, du rôle également joué dans la construction de soi par l'invention de la figure de l'amour-passion.

La psychanalyse propose une lecture cohérente des différentes figures de l'amour en tant qu'elles résultent des arrangements entre deux pôles en tension réciproque : l'attachement, d'une part, aux premiers objets de la pulsion, personnifiés classiquement par la mère ; et l'institution sociale, représentée tout aussi classiquement par le père, qui organise la pulsion en lui désignant des objets substitutifs et les procédures autorisées pour les atteindre. La mère et la société sont pour nombre d'auteurs le premier miroir, qui nous montre et nous dit qui nous sommes.

Mais cette manière de formuler les choses est métaphorique, elle est captive d'un cadre de pensée qui, précisément, se représente la relation à autrui et à soi-même par référence au miroir, comme si ce médium avait toujours existé sous la forme que nous lui connaissons. Il est plus judicieux de dire qu'à partir de l'invention et de la diffusion du miroir à reflet exact, la relation à autrui et à soi-même se modifie et que tout sujet disposant d'un accès quotidien à son propre reflet peut désormais l'utiliser comme substitut, ersatz du regard de l'autre, en s'y mirant pour se rassurer sur sa propre consistance. Ce n'est pas l'autre qui a fonction de miroir, c'est le miroir qui a fonction d'un autre substitutif.

Dans un mouvement complémentaire et réciproque, l'individu moderne est porté à exiger de l'autre qu'il reproduise les qualités du miroir : qu'il nous réfléchisse, qu'il renvoie de nous cette image unifiée se construisant dans une relation axiale, duelle. C'est la condition que nous sommes portés à exiger de l'autre, s'il veut concurrencer le miroir, nous extraire de notre narcissisme pour que nous lui accordions, à lui, quelque attention : il faut qu'il fasse au moins aussi bien qu'un miroir, à commencer par nous fournir, comme lui, de l'unicité.

C'est pourquoi les blessures d'amour, la douleur que nous vivons quand nous sommes abandonnés, rejetés par l'autre, sont avant tout des blessures narcissiques. Si l'on veut bien porter sur nos amours un regard un peu honnête, nous sommes obligés d'admettre que les qualités que nous prêtons à l'être aimé, les affinités que nous lui trouvons avec nous-mêmes, brossent de lui un portrait idéalisé qui, placé figurativement en face de nous, dans un rapport axial des regards, nous idéalise à notre tour, et pour ainsi dire nous fait naître à nous-mêmes. A contrario, la perte de l'autre est une perte de soi : abandonné par un autre auquel nous accordions crédit, nous ne pouvons interpréter son rejet, les silences ou les reproches qu'il nous adresse désormais, que comme un retour spéculaire négatif. Nous sommes devenus laids, bêtes, méchants, embourbés dans des chemins de vie fautifs et sans retour. Et pire que ces images péjoratives qui sont néanmoins des images : privés du miroir de l'autre qui nous permettait de nous saisir nous-mêmes, nous sommes devenus inexistantes.

Dans le conte de Blanche-Neige, la méchante reine possède un miroir magique avec lequel elle converse. Elle ne parle donc pas à son reflet, mais bien au miroir lui-même, objet personnifié qui a pour particularité, par surcroît, de ne pas pouvoir s'empêcher de di-

re la vérité. Cette contrainte qui pèse sur l'entité magique parlante contribue à son inhumanité, puisque sa subjectivité est réduite à renvoyer à son maître ou sa maîtresse l'image du monde sans pouvoir y insérer le filtre de ses interprétations ou de ses mensonges, c'est-à-dire la médiation d'une pensée propre. La relation de la reine avec son miroir est idéale, exclusive, tant que le miroir répond invariablement à la question "Qui est la plus belle en ce royaume ?" en lui retournant sa propre image. Mais que le miroir en vienne à se détourner de l'axe de symétrie liant la reine à son reflet, à pivoter en quelque sorte pour montrer l'image d'une autre, alors l'idylle est rompue.

La diffusion du miroir accompagne l'évolution d'une société urbaine vers davantage de complexité, de changements, de risques, en assurant en retour l'individu de sa propre permanence. Il est l'instrument paradigmatique d'une économie de l'unicité : dans le miroir, nous avons un seul moi, qui permet de penser notre consistance et notre continuité. Et cette identité unique résulte elle-même d'une cause unique en dernière instance : depuis le XII^e siècle, nous n'avons en Occident, qu'un seul père et qu'une seule mère, parce qu'eux-mêmes n'ont qu'un seul partenaire. Il existe donc pareillement pour nous, quelque part, une âme-sœur et une seule.

L'amour-passion, dont la figure se construit à partir de la lecture solitaire et silencieuse des romans courtois, et s'affirme progressivement tout au long de l'époque moderne, est très probablement le creuset de l'individualisme. La réflexion humaniste, puis le raisonnement cartésien, vont à partir des XVI^e et XVII^e siècles penser l'individu comme un être autonome, mais ils refoulent ce faisant l'aliénation première qui fonde la conscience individuelle, à savoir la quête amoureuse-passionnelle, spéculaire, d'un autre qui soit le seul autre, au point d'être un autre soi-même.

La forme romantique de l'amour-passion est marquée par les effets médiologiques de la diffusion du miroir dans l'Occident moderne. Seul l'amour romantique impose cette idée que le sujet n'existe que par l'autre et pour l'autre, et un seul autre. L'amour y est sa propre loi, sa propre valeur, il se refuse à négocier avec les valeurs familiales et sociales, celles de l'honneur et du devoir : il renverse l'ordre établi, impose l'exigence de deux sujets s'élisant mutuellement contre tous les autres. Cette prévalence de l'exclusivité réciproque demeure au principe des formes actuelles les plus communes de nos relations de couple, même si nous avons tendance davantage qu'autrefois à en vivre plusieurs successivement :

la “carrière” de compagne/compagnon ou de conjoint comporte d’avoir à sécuriser constamment l’autre dans l’image qu’il se fait de lui dans notre propre regard. Nous y gagnons, bien sûr, la pareille en retour. Tenir le rôle d’un miroir pour l’autre assure au couple de fonctionner comme une île de réassurance mutuelle dans l’océan turbulent d’une vie sociale qui au contraire offre de nos jours peu de retours gratifiants et des inscriptions sociales instables. Le fonctionnement de deux miroirs se renvoyant leur reflet l’un à l’autre est évidemment abyssal : que l’un vienne à manquer à l’autre dans sa fonction de miroir, et l’effondrement de la spécularité menace chacun des protagonistes de disparition.

Aujourd’hui, ce régime de l’unique est entré en crise. La multiplication des dispositifs de production, de traitement et de circulation d’images de soi alternatives au seul reflet spéculaire, détrône le miroir de son monopole. Remarquablement, cette évolution technique accompagne une diversification des formes de la relation sexuelle et amoureuse : si la figure de l’amour hétérosexuel duel et exclusif continue à s’imposer comme un idéal recherché et/ou accepté par le plus grand nombre, cet horizon imaginaire contraste avec une réalité sociale et intersubjective qui, de plus en plus, dans la vie quotidienne de tout un chacun, présente le visage de la diversité des inclinations et de la multiplicité des partenaires.

Ces évolutions sont accompagnées et permises par les nouvelles techniques de communication et la possibilité de jouer d’identités multiples à destination d’interlocuteurs(trices) également multiples. Les modalités de l’être à soi et aux autres qui tendent à se développer, et que l’on désignera selon les formes et niveaux d’engagement comme libertines, échangistes ou polyamoureuses, sont celles qui permettent au sujet d’exprimer, non pas un moi unique, mais de multiples moi, en n’étant jamais prisonnier d’un seul, et donc de n’être jamais prisonnier des autres à qui ces moi s’adressent.

La démultiplication des supports produisant des images différentes et concurrentes de nous-mêmes a pour effet de rompre avec le régime de l’unicité de soi dont le rapport au seul miroir était le paradigme. L’image unique dans le miroir nous assurait d’une forme de consistance visuelle, pour parer à l’éclatement de nos identités auquel nous soumet la vie sociale contemporaine. Cette assurance est perdue, car l’éclatement des supports va dans le même sens désormais que l’éparpillement de nos ancrages spéculaires. Ainsi

en est-il de notre relation à l'autre, qui cesse d'être soumise au régime de l'unique pour s'ouvrir à celui du multiple.

L'amour en état quantique

Le miroir vénitien, qui renvoie une image visuelle de soi la plus exacte possible, construit un rapport du sujet à lui-même qui fait de lui à la fois un observateur et l'objet de son observation. Dans les sociétés anciennes qui ne connaissent pas le miroir, la réflexivité est limitée par l'impossibilité logique pour les sujets de s'observer eux-mêmes visuellement : l'auto-observation ne vient pas spontanément à l'esprit. Par contre, image bien connue (et qui nous est aujourd'hui insupportable) de la société villageoise traditionnelle, les sujets s'observent mutuellement : ils observent les autres et sont observés par eux. En ce sens, l'on peut dire que le groupe social dans les sociétés traditionnelles constitue un dispositif d'observation, l'équivalent d'un miroir d'avant le miroir, qui crée l'individu en lui assignant une place.

La lecture interactionniste des rapports sociaux proposée par des auteurs comme Erving Goffman (1959) nous avertit que cette observation par le groupe autorise l'individu à jouer des zones d'ombre, des absences de l'observateur ou des moments où celui-ci détourne le regard, toutes situations qui lui permettent d'être dans des positions écartées de la norme, voire transgressives. Howard Becker (1963), citant Malinowski, donne l'exemple d'un jeune homme des îles Trobriand qui couchait avec sa cousine du côté maternel. Interrogés sur le cas de figure général d'une liaison endogame de ce type, les Trobriandais manifestent leur horreur de l'inceste. Mais en l'espèce, la liaison ne dérangeant personne, elle n'a pour incidence, tout au plus, que de faire jaser, et la réalité commune est que ce type de transgression n'est pas vraiment rare. Il faut attendre qu'un amoureux de la jeune femme, mis au courant, fasse un scandale, pour que le groupe soit en quelque sorte empêché de détourner le regard plus longtemps. Désormais visible, identifié comme incestueux, amoureux d'un amour impossible, le jeune homme se suicide.

Dans nos sociétés qui connaissent la quotidienneté du miroir et de ses déclinaisons techniques, l'individu est pris dans des dispositifs qui l'obligent à (lui permettent de) se positionner comme observateur permanent de lui-même, à la place qui était celle, exclusive jusque là, du groupe social. Ce faisant, il a la possibilité de s'affranchir en partie de la pression du groupe social en construi-

sant une image de lui-même autonome, affrontant éventuellement la norme. Mais en même temps, la permanence de cette réflexivité, de cette observation intériorisée, s'insinue dans les zones d'ombre qu'il pouvait se ménager : il lui est plus difficile de se cacher de lui-même. Le jugement réflexif peut s'avérer plus impitoyable que le contrôle du groupe social.

Aujourd'hui, les technologies qui spec[tac]ularisent le sujet, capturant son quotidien grâce aux fonctionnalités photo et vidéo des téléphones mobiles, diffusant son intimité sur les pages de profil des sites de réseautage, mais autorisant aussi le grimage et l'anonymat, appaillent cette réflexivité différemment. Le sujet peut proposer aux autres différentes facettes de lui-même, différentes identités en fonction des cercles d'appartenance qu'il fréquente. Il y est porté par une expérience intime qui le confronte à des images de lui qui sont elles-mêmes différentes, divergentes, voire concurrentes. Il peut n'être pas la même personne pour sa famille, pour ses collègues de travail et son employeur, pour ses amis. Il peut vivre différentes vies avec différentes personnes, et il en est de même de ses vies amoureuses, successives et éventuellement simultanées. Les technologies de réseau lui permettent de ne pas se laisser emprisonner dans une seule présentation de lui-même, de se ménager des espaces où il peut échapper au regard, et ainsi maintenir les possibilités que lui ouvre la multiplication d'identités différentes.

La concurrence entre, d'une part, un monde qui offre de pouvoir adopter des identités multiples, de ne pas avoir à faire de choix, et d'autre part, les exigences du paradigme spéculaire qui nous somme de n'être qu'une seule et même personne, évoque la situation de superposition des états dans l'expérience de pensée de la boîte à chat de Schrödinger. La théorie des univers parallèles en physique quantique a fourni la matière à quantité de récits de science-fiction imaginant les pérégrinations de personnages à travers les multiples univers déterminés par les choix différents qu'ils font à certaines croisées de leur vie, comme dans les séries TV *Sliders* et *Fringe* déjà évoquées, ou les films *Retour vers le futur* et *L'effet papillon*. Ces récits expriment l'aspiration de notre époque à s'exonérer de l'obligation de choisir, de renoncer à certaines options pour d'autres, à devoir faire des deuils. Les retrouvailles avec les "ex" étudiées dans le précédent chapitre ont très précisément cette force des histoires qui autorisent de remonter dans le temps et de vivre plusieurs vies.

Rompant avec le modèle d'une vie individuelle au cours de laquelle nous faisons des choix irréversibles sur les conséquences desquels nous ne pouvons jamais revenir, ces récits permettent de penser un monde dans lequel plusieurs vies nous sont offertes, successivement ou simultanément, impliquant en cela la possibilité d'expérimenter des identités multiples, de revenir sur les choix que nous avons faits, pour en tenter d'autres qui, notamment (c'est une figure récurrente de ces œuvres), nous permettent de retrouver des êtres ou des objets qui, dans la réalité que nous connaissons, ont été perdus et dont nous devrions faire le deuil. Ainsi que nous venons de l'explorer à propos des retrouvailles avec d'anciennes amours, ces récits ont en commun d'exprimer le refus d'un monde déterministe dans lequel nous n'avons qu'une seule vie, où les conséquences de nos choix sont irréversibles et où il nous faut constamment faire le deuil de ce qui est à jamais perdu en raison de ces choix. Ils rencontrent un écho dans une société qui au contraire multiplie les situations où chacun de nous se vit comme un être polycéphale, en fonction des milieux divergents, délocalisés, dans lesquels il passe une partie de sa vie : son couple, sa famille, le lieu de travail, les groupes d'amis, les engagements militants..., autant de cercles dans lesquels nous sommes une autre personne à chaque fois. J'aime et je n'aime pas la personne avec qui je vis, je l'aime mais j'en aime aussi d'autres, comme j'en ai aimé et j'en aimerai d'autres : chacun de ces états nous semble avoir sa pertinence, aucun ne justifie d'avoir à faire le deuil des autres, et nous sommes portés à repousser le moment où le regard de quelque observateur extérieur (ou celui de l'être aimé), ouvrant cette boîte à chat de Schrödinger, va réduire la situation à un seul état, nous contraignant à choisir notre identité, à nous "engager" dans une seule relation avec une seule personne qui serait tout pour nous et pour qui nous serions tout.

"Est-ce que tu m'aimes ?". Cette question est une question qui tue, dans un monde qui ne connaît que les catégories exclusives et non contradictoires du langage, car le sujet sommé d'y répondre par oui ou par non ouvre la boîte de Schrödinger de ses sentiments, où ceux-ci coexistaient dans un état de superposition non nécessairement contradictoire. Il existe en moi un sujet qui t'aime et qui ne t'aime pas, tout à la fois ; un sujet qui se vit dans un moi qui t'aime et dans un autre moi qui ne t'aime pas, tandis que d'autres moi encore aiment d'autres personnes sans que cela entre obligatoirement en contradiction avec le moi qui t'aime. Seule la figure de l'amour-

passion, dans sa structure spéculaire, duelle et exclusive, nous contraint à précipiter la décohérence de la superposition d'états quantiques dans laquelle nous pourrions aussi bien vivre.

Les amours quantiques, la multiplicité des univers, nous autorisent à penser un sujet multiple, qui ignore peut-être ce que font les autres exemplaires de lui-même dans d'autres réalités, ou dans d'autres temps, mais dont les différents possibles, plus ou moins également assumés, rendent l'univers présent moins grave, moins lourd, moins irrémédiable. Même si les autres vies que nous aurions pu vivre ne nous sont pas accessibles, pouvoir les penser permet de coexister avec les mondes qu'elles impliquent. Au lieu d'avoir un seul moi qui lutte contre tous les autres, dans un conflit intérieur, les formes contemporaines de la personnalité que nous voyons émerger alternent entre des moi multiples, passant d'un je à l'autre (Kaufmann 2008). La psychologie de l'homme du XX^e siècle était fondée sur le conflit avec l'autre, l'acceptation des limites imposées par l'exclusivité sexuelle, le renoncement, la douleur d'être trompé ou quitté, l'évacuation par le deuil ou le refoulement des émotions liées à la perte. La psychologie de l'homme de ce début de millénaire fait place à une notion de jeu avec des identités plurielles, au refus de la séparation, au maintien de liens avec des tiers qui, de plus en plus souvent, sont associés à la relation à l'autre.

Références

- Barthes R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Becker H (1963), *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press. Tr. fr. (1985), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Chaumier S. (2004), *L'amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard.
- Clam J. (2007), *L'intime : genèses, régimes, nouages*, Paris, Ganse/Arts et Lettres.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Trad. fr. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. I – La présentation de soi. II – Les relations en public*, Paris, Minuit.
- Kaufmann J.-C. (2008), *Quand je est un autre*, Paris, Armand Colin.
- Lardellier P. (2004), *Le cœur net. Célibat et amours sur le Web*, Paris, Belin.
- Schmoll P. (2012), *La Société Terminale 2. Dispositifs spe[ta]culaires*, Strasbourg, Néothèque. Rééd. (2020), Strasbourg, éditions de l'III. En particulier : "L'invention du moi : une lecture médiologique du rapport au

miroir”, p. 107 sq. et “La boîte à chat de Schrödinger : un paradigme des dispositifs d’observation”, p. 269 sq.

Watzlawick P., Helmick Beavin J. & Jackson D.D. (1967), *Pragmatics of human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New-York, W.W. Norton & Co. Trad fr. (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Seuil.

Conclusion

Demain, les amours...

Le roman courtois invente au XII^e siècle une figure amoureuse, l'amour-passion, qui va s'imposer dans la modernité comme un modèle, l'horizon vers lequel tend toute relation sexuelle, la référence par rapport à laquelle les rencontres, de la plus triviale à la plus engagée, se situent et se mesurent : aussi bien les rencontres d'un soir, les passes avec des professionnel(le)s, que les relations de couple et conjugales, se pensent en ce qu'elles sont ou ne sont pas "amoureuses" par référence à cette figure idéale. Au XIX^e siècle, le romantisme impose cet idéal comme valeur subsumant toute autre considération, d'appartenance sociale, de pouvoir, de religion, de liens familiaux. De là, l'amour-passion se diffuse planétairement, traversant toutes les cultures, assimilé et diffusé par les médias de masse.

Cette figure est étroitement liée à la construction de la modernité, et participe à la formation du sujet moderne, réflexif, libre de ses choix, tel que nous le connaissons. Le soi se construit dans une tension paradoxale entre recherche de l'autonomie, contestation des traditions, d'un côté, et quête d'une âme-sœur spéculaire qui le confirme et l'exalte dans ce qu'il est.

La relecture médiologique de l'intuition de Denis de Rougemont met l'accent, dans ce processus de formation d'une conscience amoureuse, sur le rôle de la diffusion du livre, sur les genres romanesques qu'il véhicule, et sur la pratique de la lecture silencieuse que ces contenus imposent. Un support, son contenu et son mode d'utilisation accompagnent, peut-être provoquent, le forçage d'un espace imaginaire, où le lecteur, immergé dans une lecture solitaire, se découvre vivre à travers les personnages qui naissent dans son esprit une relation sexuelle par procuration, virtuelle.

Un médium, le livre romanesque lu solitairement, détermine ainsi les formes, fortement réflexives, dans lesquelles la modernité organise la sexualité. Ces formes, la figure de l'amour-passion, confortent en retour le médium en l'élisant comme son véhicule privilégié : les amants modernes apprennent la rencontre amoureuse dans des livres qui racontent des histoires d'amour. Les genres littéraires évoluent avec les mœurs, mais les mœurs évoluent également en suivant cette évolution des genres, confirmant l'efficacité des interactions entre figures littéraires et pratiques amoureuses réelles, sous le régime d'un médium dont la verticalité, elle, ne change pas : un auteur s'adresse à un lecteur et l'informe (au sens fort que prend le terme en théorie de l'information) du "comment ça marche".

Si l'on admet une telle influence du médium, les transformations contemporaines des figures amoureuses doivent pareillement s'interpréter à l'aune des évolutions technologiques qui affectent le support livre. L'invention du cinéma, et désormais la diffusion des technologies de réseau, ne condamnent pas l'amour-passion, pas davantage qu'ils ne condamnent le livre à la disparition, elles auraient même tendance à en exalter la figure. Mais cet idéal est travaillé par les implications des technologies de l'image, de sa scénarisation, par les méthodes de rencontres en ligne et hors ligne, par les adjuvants et les substituts de la sexualité, qui exercent des effets de dispositif en contradiction avec la figure totalitaire, exclusive, hétérosexuelle de l'amour-passion.

Si nous nous reportons aux différentes entrées sur la question que nous avons proposées dans les pages qui précèdent, nous constatons que la diversité des artefacts et de leurs effets de dispositif manifeste une disparité des situations. Mais cette disparité laisse tout de même entrevoir la cohérence d'un mouvement, une convergence d'évolutions qui sont certes plurielles, qui affectent des niveaux de dispositif et des registres de la sexualité différents, mais dont les temporalités, également distinctes, ont cependant tendance à entrer en phase, en ce tournant de millénaire :

1. L'histoire des genres amoureux, qui court en Occident du milieu du Moyen-Âge à nos jours, suit une temporalité qui se mesure en siècles, et dont l'évolution a fini par imposer jusqu'à présent l'idéal de l'amour romantique. Cette figure, comme nous l'avons souligné, est minée par la floraison de figures sexuelles et amoureuses alternatives. Que deviennent nos amours à l'âge post-romantique ?

2. L'histoire des rapports de sexe, elle, est plus longue : elle se compte en millénaires. Or, l'organisation de cette histoire sous le primat d'un signifiant, le phallus, appelle désormais un dépassement. Que deviennent nos amours à l'âge post-sexuel ?

3. Enfin, à l'échelle de l'histoire de l'espèce, les nouvelles technologies nous permettent aujourd'hui d'attaquer le socle biologique même de la rencontre avec autrui, en nous offrant la perspective de pouvoir demain agir sur les programmes qui nous définissent biologiquement. S'il n'est plus nécessaire d'en passer par l'autre, non seulement l'autre de l'autre sexe, mais un autre être humain, pour se reproduire et/ou pour éprouver le plaisir associé aux mécanismes de la reproduction, que deviennent nos amours à un âge que l'on pourrait considérer comme post-humain ?

Demain, les amours post-romantiques

La rencontre amoureuse reste de nos jours assez largement pensée dans une référence à l'idéal romantique (exclusivité réciproque, recherche fusionnelle), dont Serge Chaumier, dans un essai qui date déjà d'il y a une dizaine d'années (Chaumier 2004), a exploré les contradictions internes. Ayant cité à plusieurs reprises ce travail, nous nous devons ici d'en détailler le raisonnement qui entrevoit l'émergence d'une forme idéaltypique alternative de la passion amoureuse.

L'amour romantique est contemporain de la naissance de l'individualisme : expression du sujet-roi qui ne connaît que la loi de ses propres sentiments, il est un refus du tiers. L'amour y est à lui-même sa propre justification, il s'oppose aux institutions qui voudraient lui imposer un cadre : l'autorité parentale, la famille, la religion, les bonnes mœurs... mais également à ces autres tiers que sont l'amante ou l'amant qui menacent la pérennité du couple, notamment du couple conjugal. Alors que les institutions jugeaient autrefois sévèrement les écarts des conjoints avec des amant(e)s, mais s'en accommodaient pour maintenir la stabilité du mariage, ces jeux transgressifs ne sont tout simplement pas pensables dans le couple qui se pense dans les cadres de l'amour romantique.

L'exigence fusionnelle et exclusive de ce modèle entre cependant en contradiction avec l'affirmation individualiste qui la sous-tend et qui caractérise l'homme moderne. La modernité suscite là un conflit de tendances opposées, entre disparition dans l'union et autonomie de la personne, entre une forme d'amour qui est volonté d'asservissement mutuel, chacun cherchant dans l'autre

la reconnaissance de soi, et un individualisme qui commande que l'on soit soi-même l'aune de sa propre existence. Cette contradiction débouche logiquement sur les formes alternatives de relation à deux que l'on commence à observer depuis quelques décennies et décrites par Chaumier comme non plus fusionnelles, mais "fissionnelles". Il peut s'agir, soit du maintien du principe de l'exclusivité dans des unions qui cependant se succèdent à un rythme accéléré, équivalant à une polygamie séquentielle ; soit d'une exclusivité sexuelle et affective au sein d'un couple dont les partenaires s'accordent pour le reste une autonomie dans laquelle chacun ménage ses propres temps de loisirs et ses amis (avec un risque d'immixtion d'amants qui crée plus d'angoisse) ; soit même de couples "open" dans lesquels les partenaires peuvent vivre des expériences avec des tiers, la fidélité étant exprimée dans la durabilité de la relation, non dans l'exclusivité du rapport physique.

Serge Chaumier explore les prolongements logiques de ce vécu nouveau du couple où le tiers est accepté. La plupart du temps, ce dernier est seulement toléré et reste extérieur à la vie à deux. Mais la filmographie aussi bien que certains récits de vie mettent en scène la possibilité du tiers inclus, recherché parce qu'il remobilise les ressources amoureuses et désirantes qui ont autrement tendance à s'épuiser : l'amant(e) d'un des deux partenaires du couple fait la connaissance de l'autre, une relation à trois s'installe, conflictuelle, difficile, mais aussi dynamique par les déséquilibres mêmes qu'elle introduit. Toutes les occurrences logiques d'une combinatoire à trois peuvent alors se présenter. Sexuellement, les relations peuvent demeurer duelles entre un des deux membres du trio et chacun des deux autres séparément, ou donner lieu à une réelle expérience triangulaire. Le nouvel arrivé peut garder sa propre résidence et ne partager que certains moments avec le couple d'origine, ou bien les partenaires peuvent avoir choisi de vivre ensemble à trois.

La filmographie explore les destins possibles de ces expériences nouvelles de vie en commun, dont les histoires de vie présentées par Serge Chaumier fournissent par ailleurs plusieurs exemples concrets. Deux types d'issues sont logiquement concevables. Dans une partie des cas, les partenaires restent captifs du modèle imprimé par le couple d'origine : le tiers est "convoqué" pour redonner du sel à la vie amoureuse, mais même s'il est accepté, il demeure extérieur à la relation de couple. L'exemple limite est celui des pratiques échangistes : les échangistes sont en fait des

couples fidèles, attachés aux valeurs conjugales dans la vie ordinaire. L'échangisme est une manière de reconnaître le tiers, mais de le neutraliser en lui assignant une place et un rôle limités. Dans les cas plus stables de vie à trois, mais qui sont en fait des vies à deux-plus-un (le couple et l'amant/e gardant par exemple leurs résidences respectives), la distribution inégale des moments réellement passés en commun introduit un déséquilibre dans les relations entre les membres du trio, qui finit par léser le tiers, toujours vécu comme "autre" du couple, et débouche généralement sur une interruption de l'expérience.

Dans une partie des cas, cependant, s'instaure une véritable vie communautaire, dans un relatif équilibre de chacune des trois relations deux à deux : chacun des membres du trio trouve un plaisir spécifique dans la fréquentation des deux autres pris individuellement. Les temps de partage à deux ne sont donc pas vécus par le troisième comme une exclusion, chacun alternant dans la position du tiers. Cette configuration, qui est celle du "tiers approuvé", ne renforce plus le couple, mais au contraire, précipite logiquement sa dissolution, avec des conséquences multiples qui sont celles d'une révolution annoncée.

La relation triangulaire, voire communautaire, ne remet en effet pas seulement en cause les habitus des intéressés, mais aussi, et de façon radicale, les fondements de la société, car elle les oblige à affronter l'entourage, la famille, l'environnement. *"Les rapports aux autres, à la famille, aux enfants, à la loi, à la distribution des rôles, aux tâches domestiques, à l'habitat même, sont autant de questions qui entrent en ligne de compte"* (Chaumier p. 58).

Chaumier s'intéresse à la mécanique désirante qui explique les impasses du modèle romantique et les issues logiques par lesquelles passe son dépassement. Pour commencer, *"tout élan affectif est sujet à l'érosion du temps qui passe"* (p. 221). La passion amoureuse est construite sur l'idéalisation de l'être aimé, "illusion délicate" qui est une forme de méconnaissance de l'autre. À mesure que l'intensification des rencontres accroît la connaissance de l'autre, dévoile ce qu'il comporte de secret, le ou la partenaire se "désenchante". Ce processus est renforcé par l'institutionnalisation de l'état amoureux : la passion amoureuse s'éteint dans la stabilisation d'une relation basée sur la fidélité réciproque et la durabilité. L'un des aspects, en quelque sorte anthropologique, de ce glissement peut être saisi dans les termes de l'échange. Au plus fort de l'état amoureux, les amants sont dans le don. Ils se donnent l'un à

l'autre, sans compter. Quand ils commencent à se faire des cadeaux, et surtout quand on entreprend une comptabilité des dons, c'est que l'amour est en train de s'éteindre. Avec l'institution du mariage, ou simplement de la vie à deux, se met en place une comptabilité, notamment des espaces et des tâches, au regard de laquelle les conjoints ne sont plus dans le don, mais dans le devoir. La jalousie comme expression d'un titre de propriété, la recherche de la sécurité, poussent à transformer l'autre en un objet prédictible, lui retirant du même coup son attrait.

Cette mécanique est rendue inéluctable par le fait que l'institutionnalisation (le mariage, le PACS, ou simplement une organisation commune de la cohabitation) est nécessaire, non seulement à l'ordre social, mais à la santé des individus. Être tout pour l'autre et que l'autre soit tout pour soi constitue une menace pour l'intégrité personnelle. L'état amoureux ne saurait être maintenu dans son état d'origine parce que l'incertitude sur l'autre, l'émotion teintée d'angoisse, la fragilisation de soi, sont insupportables dans la durée. La passion amoureuse est profondément ambivalente car elle cherche, dans la levée du secret de l'autre, l'annulation de l'altérité et donc la destruction de la relation elle-même. L'institutionnalisation est donc un recours qui permet de faire durer la relation en la transformant. A contrario, la contradiction entre vouloir découvrir l'autre et maintenir en lui une part d'énigme est au cœur du problème du désir.

L'autre ressort réside dans la structure fondamentalement triangulaire du désir, déjà explorée en son temps par René Girard (1961). L'autre tire sa désirabilité, non pas seulement de ses qualités intrinsèques, mais du fait qu'il est désirable pour d'autres, et que plus le sujet voit que les autres le désirent, plus il le désire aussi. La jalousie est à cet égard un ressenti qui se gère comme un indicateur. Le dispositif du désir, qui entrecroise les regards que les uns portent sur les regards que les autres portent sur d'autres qu'eux, est toujours celui d'un scénario à plusieurs.

Construite sur l'idéal du mariage d'amour, la vie conjugale doit produire assez de ressources pour satisfaire les exigences contradictoires de la liberté individuelle des partenaires, de la tension du désir pour la nouveauté, et de l'exclusivité réciproque du couple. L'épuisement naturel du désir avec le temps confronte les partenaires à une alternative par elle-même insatisfaisante. Soit l'individu renonce à l'état désirant des débuts de la relation pour se conformer à une conjugalité tiède (solution peu prisée de nos jours, et qui

entre en contradiction avec le canon romantique lui-même), soit il investit sa sexualité à l'extérieur du couple en prenant des amant(e)s, en s'adressant à des professionnel(le)s du sexe, ou en visionnant du matériel pornographique. Serge Chaumier plaide donc (son ouvrage est autant un manuel du mieux-vivre ses relations amoureuses qu'une description des formes de celles-ci) pour une démultiplication des échanges amoureux, qui permet de découvrir leur polymorphisme. Assez étrangement, dans sa conclusion, il reste en retrait par rapport à toute la portée de son raisonnement, arguant que *"l'énergie puisée dans la rencontre avec autrui alimente le couple et lui permet de se réactiver"*, que *"l'autonomie n'est pas porteuse de morcellement et de rupture, mais bien au contraire de régénérescence des liens"* (p. 354), alors que toute son étude établit que le "couple fissionnel" est une étape vers la remise en cause de la notion même de couple.

Les vécus amoureux changent et se diversifient. Le modèle romantique se maintient comme une figure idéale dans la littérature et la filmographie, mais a d'ores et déjà perdu son monopole dans les pratiques réelles. L'amour et le désir font une place à la raison, à la réflexivité, au calcul individuel : on vit les sentiments mais on en parle, on les travaille, avec des amis ou des psys. Dans un processus de déliaison généralisée des affects, l'amour prend les formes "soft" et raisonnées de l'amitié, entre amants aussi bien qu'entre "ex". La figure de l'éternel troisième, ami, amant ou maîtresse, qui pesait comme une menace externe sur la paix des ménages, est de nos jours intégrée par les mots, et de plus en plus par les actes, dans des constructions amoureuses où le chiffre deux n'est plus la limite de l'espace intime.

Demain, les amours post-sexuelles

La conséquence la plus manifeste de l'éclatement du couple dans des configurations à partenaires multiples concerne les pratiques sexuelles. L'équilibre des relations dans un trio qui comprend inévitablement au moins deux personnes du même sexe confronte ces dernières à leur propre homosexualité : la découverte ou la recherche d'un plaisir également partagé avec les partenaires aussi bien homme que femme du trio invitent à explorer des formes de la rencontre physique qui percutent le modèle hétérosexuel. Les partenaires font l'expérience d'une permutabilité des rôles, voire des identités de genre construites sur le socle de la bisexualité.

L'histoire des histoires d'amour, à travers la variété de ses dispositifs, exprimait tout de même jusqu'à présent, d'une société à une autre, l'invariance des dispositions humaines autour de quelques primats anthropologiques : l'interdit de l'inceste, le complexe d'Œdipe, un modèle phallique désignant de façon dissymétrique l'un des sexes comme détenteur supposé de l'objet du désir.

Ce modèle organise la rencontre amoureuse autour d'une représentation des sexes étayée sur les différences biologiques : un individu est porté à désirer de façon privilégiée la rencontre avec un autre de l'autre sexe, dans lequel il recherche quelque chose qu'il ne saurait trouver chez des partenaires de son propre sexe. La récurrence du modèle dans la plupart des cultures humaines, liée à son rôle essentiel dans la reproduction de l'espèce, et donc dans la pérennité du groupe social, lui confère une universalité qu'il a longtemps été difficile d'interroger. Sa consistance paraît procéder de ce que la biologie observe chez les autres mammifères, et l'existence, dans certaines sociétés, de jeux de rôles inversant les sexes (des hommes identifiés comme femmes, par exemple) relève du marginal ou de l'occasionnel.

La description structuraliste du modèle insiste certes sur le fait qu'il est un construit social. Le phallus est un signifiant, et tout individu organise son désir et sa désirabilité par les autres autour des alternatives logiques qu'offrent les possibilités de l'être ou de ne pas l'être, et de l'avoir ou de ne pas l'avoir. De ce point de vue, n'importe quoi pourrait renvoyer au signifiant phallique, et rien n'interdit d'imaginer qu'une histoire différente de l'espèce humaine eût pu attribuer au genre féminin d'être celui des deux sexes qui est censé posséder ce dont l'autre sexe est manquant.

Mais, en pratique, le modèle n'en a pas moins toutes les difficultés à s'extraire de son socle naturaliste, solidifié par des millénaires de domination masculine, et s'exerçant autour de cette réalité biologique encore pour un temps incontournable qu'il n'y a qu'un seul des deux sexes qui peut enfanter. La plupart des sociétés se sont construites sur le déni de cette incapacité des hommes à porter des enfants, et ont en conséquence organisé les circuits de la désirabilité autour d'une figure inversée, quelque chose que les hommes auraient et que les femmes n'auraient pas. Le choix même du terme phallus pour désigner ce signifiant manifeste que le pénis, dont il se distingue en théorie, reste néanmoins l'indice concret de sa présence supposée chez un des deux sexes biologiques plutôt que chez l'autre. La position longtemps normative d'une grande

partie des psychologues, psychiatres et psychanalystes dans les débats autour de l'homoparentalité, par exemple, confirme que les théories de la construction du sujet et des ses appétences pour autrui restent fortement imprégnées par la norme des sexes biologiques, elle-même fondée en grande partie par la nécessité pour une société, comme pour l'espèce entière, d'assurer les conditions de sa reproduction.

Or, ce modèle phallique est entré en crise depuis quelques décennies, dans un double mouvement, contrasté, de saturation des signes phalliques et au contraire de brouillage des indices de la désirabilité.

Le mécanisme hégémonique du désir phallique pousse dans la compétition entre hommes pour l'accès aux femmes et entre femmes pour l'accès aux hommes, à une accumulation des signes respectivement de virilité et de féminité dans des proportions qui deviennent épuisantes pour ceux qui les collectionnent, et finissent pas éloigner les intéressés de la finalité initiale du système, qui est tout de même d'abord, par davantage de désirabilité et de séduction, de les faire se rencontrer pour passer un moment agréable ensemble. L'exacerbation du modèle imposé par la présence massive d'images érotisées dans l'espace public oblige les femmes à modeler leur corps et les hommes à s'assurer de leurs érections en vue d'une relation qui vise la perfection d'un coït cinématographique. La chirurgie esthétique, les médications anti-vieillesse, les adjuvants sexuels, permettent d'appareiller les corps en vue d'optimiser la rencontre physique jusqu'à un âge avancé, et constituent autant de médiums techniques qui reconfigurent les modalités de la rencontre amoureuse et sexuelle. Internet contribue à cette médiatisation de soi, notamment par les possibilités qu'offrent les outils de traitement de l'image de modifier et d'esthétiser son apparence sur les sites de rencontre et les réseaux sociaux, creusant en même temps le risque d'un écart avec la réalité au moment de la rencontre.

Parallèlement, l'émancipation féminine a fait entrer les femmes dans la compétition pour l'accès à l'ensemble des signes de la désirabilité sociale qui étaient jusque là réservés aux hommes : les positions de pouvoir, certains métiers, certains codes vestimentaires et esthétiques, certains usages de consommation, etc. Le brouillage qui en résulte des codes sociaux de la séduction plonge les hommes dans l'inquiétude sur leur désirabilité, et confronte les femmes à l'évanouissement de leurs partenaires. Nicole Aubert (2005) parle

ainsi, après Marc Chabot, “d’hommes flous” pour désigner le malaise des hommes à mettre en scène les signes sociaux de la différence des sexes, vilipendés par le féminisme et le paritarisme.

Dans ce contexte, Internet et, plus généralement, les nouveaux médiums de communication multiplient les possibilités objectives de rencontre avec un nombre accru de partenaires, dans des relations marquées par la libéralisation du choix, mais aussi par la précarité de la relation. La solitude se développe comme un effet paradoxal de paupérisation sur un marché de l’amour ouvert à la libre concurrence. Les romans de Michel Houellebecq se font l’écho d’une génération d’humains massivement confrontés à la privation de sexe et de tendresse. Cette métaphore d’une crise en quelque sorte capitaliste de l’accumulation et de la distribution des signes de la désirabilité fournit également un éclairage sur la montée de formes nouvelles d’agressivité masculine à l’égard des femmes.

Il faudrait consacrer un développement spécifique aux transformations qui travaillent la structuration de l’objet du désir dans nos sociétés et qui conduisent à l’émanciper de sa prise dans le socle de la reproduction sexuée de l’espèce. Que l’autre soit désirable n’a plus à être confirmé par le fait que la rencontre pourrait permettre la reproduction. Les histoires d’amour existent aussi entre personnes de même sexe, avec les mêmes exaltations, les mêmes apories et les mêmes souffrances, indiquant que les jeux du désir, de la jalousie, de l’échange des regards s’émancipent désormais de leur ancrage originel dans les mécanismes de l’attirance entre mammifères. L’autre peut donc ne pas être de l’autre sexe, il peut d’ailleurs ne pas être pubère, ne pas être un être humain, ni même un être biologique : un robot ou un avatar animé par une intelligence artificielle réussissant le test de Turing est susceptible d’occuper cette place qui est celle du lieu de l’adresse. À cet égard, les nouvelles techniques de communication ont accéléré la socialisation des pratiques autres qu’hétérosexuelles, en permettant, comme ce fut remarquablement le cas pour les homosexuels, à leurs adeptes de sortir de l’isolement et du rejet dans lequel ils se vivaient et à former communauté. Ces modalités divergentes de la sexualité s’affirment, non plus comme déviances, mais comme simples variances. Ayant en commun d’interroger l’utilité de l’autre sexe, elles posent la question du sexe lui-même, c’est-à-dire de l’inscription structurelle de cette différence comme condition pour que l’autre soit désirable et pour qu’il soit autre.

Demain, les amours post-humaines

L'intérêt de l'ouvrage de Serge Chaumier est de nous faire entrevoir l'émergence de relations nouvelles, à la fois relations sexuelles et amoureuses, mais aussi relations de cohabitation et, par conséquent, relations familiales et sociales. De nombreux aspects et prolongements restent à explorer à cet égard. L'auteur n'ignore pas que ce modèle porte le fer dans les formes les plus répandues de la famille et de la vie en société qui supposent un couple hétérosexuel stable. Or, l'enfant est un grand absent dans cet ouvrage (rédigé dix ans avant la reconnaissance légale du mariage homosexuel en France), de même que plus généralement la question de la fabrique de l'humain, dont le projet est central dans le couple génésique. La différence des sexes est d'une certaine façon également contournée : le lecteur a l'impression d'avoir à faire à des personnages qui, certes, s'affrontent, mais dont les dissymétries sont davantage liées au fait que l'un est plus amoureux que l'autre, par exemple, ou qu'ils ont des références culturelles différentes, alors que le fait qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme semble avoir peu d'importance dans ces dynamiques. Les identités sexuées n'ont apparemment pas d'incidences sur le modèle. Il en résulte une sociologie optimiste qui paraît envisager que tous les différends peuvent s'arranger pourvu que chacun soit raisonnable. Mais peut-être qu'effectivement, le polyamour plaidé par l'auteur est moins confligène que le couple, ou peut-être organise-t-il les conflits au sein d'un trio, ou d'un groupe, dans des formes qui ne se prennent pas les pieds dans les catégories du sexe ?

Dans le contexte ambiant de fragilisation des repères anthropologiques du désirable et de l'aimable, les nouvelles technologies précipitent la crise du sexuel, car elles nous permettent aujourd'hui d'intervenir directement sur la définition des paramètres biologiques de l'espèce, et notamment de sa sexualité et de sa reproduction.

Nos sociétés inventent au passage du millénaire une situation inédite. L'évolution des connaissances et des techniques en biologie, depuis les méthodes contraceptives jusqu'aux techniques de clonage, de parthénogenèse et d'assistance à la procréation, font qu'aujourd'hui, d'une part, le plaisir sexuel peut se penser hors projet d'enfant, et que d'autre part, tant le plaisir que la reproduction de l'espèce n'ont plus besoin de passer par la rencontre avec l'autre sexe. Il devient possible de cloner des individus, de les concevoir *in vitro*, de faire porter par une mère l'enfant de quelqu'un

d'autre. L'humanité est à la croisée de chemins qui permettront demain techniquement aux deux sexes d'évoluer comme des espèces séparées. Dans le temps même où l'organisation de la rencontre amoureuse pose problème, elle est donc peut-être en train de devenir une question obsolète : la question à laquelle nous devons nous préparer n'est pas tant celle des modalités de la rencontre entre hommes et femmes que de savoir s'ils ont encore quelque chose à faire ensemble.

Comment envisager les relations futures de genre sous cet éclairage ? On ne peut ici que poser les jalons d'une réflexion qui semblait hier encore relever de la science-fiction mais qui doit d'ores et déjà être considérée comme une problématique émergente des sciences humaines et sociales.

Doit-on, pour rester dans la métaphore d'une évolution dispersive de l'espèce, craindre des formes de prédation d'un groupe sur l'autre, les uns pouvant être asservis par les autres comme matériau de reproduction ou comme choses de plaisir ? La question, d'ailleurs, ne préjuge pas que la domination soit en la matière forcément masculine. Elle suppose seulement le maintien d'une division de l'espèce en deux sexes (et en deux sexes seulement, devrait-on préciser). Or, on peut aussi essayer de penser *la fin du sexe* – du moins sa fin en tant que donnée biologique conditionnant de façon indépassable les façons de penser l'amour. Que devient la question de la rencontre amoureuse homme-femme pour un a-sexe ou un hermaphrodite ? Peut-on imaginer des formes d'amour adaptant le sexe au désir et non l'inverse, comme on peut l'observer chez les espèces hermaphrodites dont les membres deviennent mâles ou femelles en fonction des besoins ?

La reconnaissance progressive du mariage homosexuel dans les législations des pays occidentaux a ceci de remarquable qu'après quelques débats dans l'opinion, elle est finalement passée dans les textes sans susciter de révolution. Dès l'origine, le Code civil, traitant du mariage, ne faisait pas référence au sexe des mariés. L'appareil entier du droit écrit ignore en fait déjà le sexe, puisqu'il ne connaît que des échanges entre "personnes", sans considérations de genre. Il y aurait lieu de développer sur les effets de dispositif de l'appareil du droit écrit, qui aboutissent à construire le sujet en tant qu'artifice émancipé des conditions biologiques de son apparition. C'est l'état des mœurs qui a freiné la reconnaissance du mariage homosexuel, mais pas la cohérence interne du droit, car celui-ci fait du sujet d'abord le lieu d'une adresse, que son corps physique ait

ou non, par rapport à celui d'autres sujets, des organes en plus ou en moins. C'est notamment ainsi que le principe d'indisponibilité de l'état des personnes n'a pas empêché le droit d'évoluer à propos du transsexualisme, autorisant d'abord les opérations de changement de sexe biologique, puis le changement de sexe juridique. Notre culture est prête aujourd'hui à intégrer les effets de dispositifs (cadre juridique, outils de communication) qui précipitent cette artificialisation de soi, de l'autre et de la rencontre.

Le dispositif qui naît de l'écriture, de la diffusion et de la lecture silencieuse du roman courtois invente une sexualité virtuelle qui peut se passer de la rencontre des corps physiques, et n'en est pas moins efficace dans ses effets de vécu. On peut même penser que les circuits de l'ocytocine et de la dopamine activés par l'abandon dans l'amour de l'autre verrouillent une dépendance plus puissante que l'activité sexuelle elle-même. La sexualité s'organise dans les scénographies que commandent le discours et le désir, au point que, bien souvent, ce qui se passe au lit est moins important, moins fort, que ce qui se passe dans l'échange parlé des sentiments.

L'amour au-delà du sexe éclaire les figures distinguées par les anciens Grecs : *eros*, *philia*, *agapè* et *storgè*. Il existe manifestement des formes d'amour qui n'impliquent pas de relation physique engageant une activité génitale, à moins que l'on ne considère qu'elles s'étaient sur la sexualité en posant le renoncement à cette dernière, comme dans l'amour platonique, ou dans la tendresse entre partenaires ayant longtemps vécu ensemble. À l'évocation de relations amoureuses entièrement dégagées de la biologie, on pourrait protester que notre humanité exige, pour son "authenticité", une relation en passant par les corps. Mais il est dans la tendance, sinon dans le destin, de l'humain de précisément extraire l'amour de son ancrage biologique.

Denis de Rougemont, opposant *eros* et *agapè*, plaide fort légitimement pour un amour altruiste, émancipé de la volonté d'appropriation désirante de l'autre qui caractérise *eros*. Mais il rabat l'*agapè* sur l'amour conjugal chrétien, et invite de ce fait à un retour à l'engagement dans le mariage traditionnel, là où tout son raisonnement démontre que précisément l'invention et les méfaits de l'amour-passion résultent de la répression de la pulsion organisée par l'institution du mariage exclusif et indissoluble au XII^e siècle. La crise de l'amour-passion engage au contraire vers d'autres associations futures entre *eros* et *agapè*, des relations aimantes qui, si l'on veut que l'altruisme, le don de soi, l'empathie, la compas-

sion en deviennent les valeurs cardinales, incitent à davantage d'ouverture, de tolérance, de multiplicité.

Références

- Aubert N. (2005), Mais où sont passés les sexes d'antan, in Armand Touati (dir.), *Femmes/Hommes. L'invention des possibles*, Antibes, Sciences de l'Homme et Sociétés, p. 149-157.
- Barthes R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Chaumier S. (2004), *L'amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard.
- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle.

Postface

Dans la conclusion qui précède, qui est celle de l'édition de 2014, nous insistons sur les transformations qui affectent la figure de l'amour-passion. L'idéal d'un amour duel, exclusif, est percuté par les pratiques amoureuses et sexuelles réelles, toujours plus exploratoires, que les humains déploient, avec un autre de l'autre sexe ou du même sexe, avec plusieurs autres, avec un autre dont le sexe ne compte pas, voire avec un autre dont les qualités non humaines interrogent le statut d'autre.

Les deux chapitres que nous avons ajoutés à la présente réédition confirment cette vision. Mais nous devons la compléter, car il faut aussi souligner que l'Amour avec un grand A, quelles que soient les évolutions qui affectent nos pratiques, et même si elles lui sont antagoniques, leur oppose une remarquable constance dans l'affirmation de ses idéaux. Et ça marche : même ceux qui n'y croient pas ont quelque part en eux une aspiration, ne serait-ce que le regret nostalgique, pour l'idée d'un autre être humain, unique, qui les attendrait quelque part, et n'attendrait qu'eux.

On peut même affirmer que, plus la figure de l'idéal amoureux est contredite par la réalité de nos rencontres, par les déceptions, par le spectacle d'un monde où les humains se traitent mutuellement comme des objets de consommation, et plus cette figure se renforce en tant que valeur et horizon de vie. Il nous faut donc décrire cette apparente contradiction, pour en apprécier plus finement la dynamique³⁸.

Les révolutions du XIX^e siècle, qualifiées de romantiques, l'ont bien montré : l'Amour n'est pas qu'affaire de débats senti-

³⁸ Les lignes qui suivent sont reprises en partie de la présentation que nous avons faite d'un numéro de la *Revue des sciences sociales* (n° 58, 2017) consacré à ce thème.

mentaux intimes, il est une affirmation publique de soi aux autres, souvent contre les autres, contre l'autorité en particulier. En affirmant la liberté de choix du sujet, contre les institutions sociales qui commanderaient avec qui ce dernier peut ou doit frayer, l'Amour est porteur d'émancipation. Le romantisme, c'est la modernité contre la tradition, le souffle des séditions et des barricades.

Si, avec la libération des mœurs, la figure de l'amour romantique a perdu chez nous de sa portée contestatrice, on ne doit pas oublier que dans les pays où les traditions pèsent encore lourd, il garde toute sa valeur subversive. Les œuvres d'écrivaines femmes, en particulier, en Afrique, en Inde ou ailleurs, montrent que dans une société où dominent encore contraintes et interdits sur l'expression de soi, raconter une histoire d'amour du point de vue d'une femme est scandaleux, c'est une manière d'affirmer le primat du désir individuel sur les normes sociales. Le romantisme reste un flambeau, un étendard sous les couleurs duquel de nouvelles générations de femmes, encore aujourd'hui, se battent dans les pays émergents. L'Amour est une exigence pour les femmes éprises de liberté, un combat contre les institutions patriarcales. On pourrait aussi le présenter comme ce qu'il y a de plus antagonique à l'esprit du capitalisme : il est don de soi et exclusivité, et non pas calcul sur les termes d'un échange, surtout si ce dernier est marchand. Il n'y a pas d'amour « arrangé ».

Mais une telle figure, exigeante, n'est pas que libératrice : c'est également une figure totalitaire, qui impose l'arrimage de l'être à une âme-sœur, et une seule, pour la vie et au-delà. On comprend alors qu'elle peut être récupérée par les institutions les plus contraignantes, à commencer par celle du mariage indissoluble. Dès l'époque classique, en France, l'amour courtois se plie aux conventions sociales. L'institution du mariage, même si celui-ci est choisi par les intéressés, et plus seulement par leurs familles, s'arrange parfaitement d'un modèle dans lequel les conjoints se vouent un amour exclusif. Il devient le mariage bourgeois que nous connaissons. C'est donc par un renversement remarquable que l'amour se fait peu à peu conventionnel, oppressant, et que la subversion est alors introduite, non plus par les romantiques, mais au contraire par les libertins. Le libertinage, en effet, avant d'être une pratique, est un discours politique sur l'amour, avec ses propres exigences.

Dès ses débuts, et tout au long de son histoire, la figure de l'amour-passion met en scène des exigences contradictoires. « Enfant de Bohème, il n'a jamais connu de loi », chante Carmen, mais

il est en fait sa propre loi qui s'impose, intransigeante, aux amants (« prends garde à toi ! »). Expression du libre choix du sujet pour un autre, aussitôt qu'il atteint son but, l'amour peut s'avérer volatil car la liberté et l'excès qui sont son moteur s'accordent mal des contraintes du quotidien.

Inversement, la réponse libertine à cette menace d'emprisonnement par le lien amoureux, est porteuse elle aussi de paradoxes. Le libertinage semble pouvoir se donner libre cours grâce aux technologies qui facilitent la rencontre avec une multitude de partenaires potentiels. Les liaisons qui se succèdent sont parfois menées de front avec plusieurs partenaires. Même quand elles impliquent un engagement exclusif (le temps qu'elles durent), elles constituent l'équivalent d'une « polygamie séquentielle » (Chaumier). On se dit que la figure de l'Amour romantique n'en a plus pour longtemps.

Pourtant, même dans ce contexte d'*hubris* hypermoderne, l'affaire ne semble pas réglée. À propos des sites de rencontre, Pascal Lardellier décrit ce qu'il appelle une « révolution copernicienne » dans les manières de se rencontrer et de s'éprendre les uns des autres. L'outil impose un traitement calculateur de la rencontre : on parle de soi, on fait connaissance, avant de se donner rendez-vous, puis on couche très vite, et ensuite seulement l'amour se construit, peut-être. Il en résulte une diffraction entre une attente d'amour toujours présente, et des pratiques réelles de sexualité consummatrice. L'Amour, ainsi, ne disparaît pas en tant qu'idéal : au contraire, il persiste comme horizon des rencontres, et peut-être se renforce de devenir inaccessible. L'Amour qui, dans la littérature courtoise, s'exaltait en proportion de la frustration de la sexualité contrainte par le mariage, devient un idéal qui aujourd'hui résulte au contraire de la banalisation du sexe. On retrouve, sous une forme plus nostalgique et pessimiste, cette idée d'un amour qui s'idéalise à mesure qu'il tend à disparaître, chez un auteur comme Michel Houellebecq.

Il nous faut donc revenir sur la question du déclin (ou non) de la figure, en tous cas sous sa forme (proto)typique : celle de la relation élective, sexuellement exclusive, irremplaçable, entre deux êtres qui trouvent l'un dans l'autre un sens, une raison à ce qu'ils sont. La question, sous cette forme alternative (maintien ou disparition ?), est mal posée. Plutôt que de rechercher les signes d'une révolution des mœurs qui mettrait fin à l'idéal romantique, il semble plus pertinent de s'intéresser à une forme sociale qui mani-

festement perdure (dans la littérature, au cinéma, à la télévision...), mais qui, à la façon d'un virus qui mute, décline constamment de nouvelles variantes, auxquelles répondent logiquement de nouvelles échappées, comme autant de réponses immunitaires des individus. Et cela, sans doute depuis que cette figure a émergé au XII^e siècle : l'Amour avec un grand A fait rêver, mais nos amours concrètes, avec un petit a, permettent de respirer hors de ce rêve possiblement étouffant.

La figure de l'Amour fait irruption, historiquement, socialement et psychologiquement, dans un contexte de détérioration des cadres de l'identité individuelle : quand la société ne me rassure plus sur qui je suis, je cherche cette réassurance dans le regard de l'autre, et préférentiellement d'un seul autre, qui tel un miroir me dit que je suis le plus beau/la plus belle en ce pays. Cette puissance narcissique de l'Amour est le gage d'une pérennité de la figure. Il n'y a pas de raison, dans les sociétés dans lesquelles nous vivons, de plus en plus dures humainement, qu'une telle figure se délite, au contraire. L'Amour reste l'horizon pour nombre d'entre nous. Mais tout en même temps, il s'agit d'une figure totalitaire, addictive, qui inspire à tout humain normalement constitué, surtout quand il en a expérimenté, et les délices, et les déceptions, l'envie d'expériences amoureuses alternatives. Chaque époque produit ainsi ses solutions de fuite hors de la figure : l'adultère, le libertinage, la prostitution, le polyamour... L'intérêt qu'il y a à étudier cette figure vaut donc pour la solidité de cette dernière, sa résilience, autant que pour les formes alternatives qu'elle ne cesse de produire et par lesquelles elle semble capable d'indéfiniment s'adapter aux changements sociaux.

Ainsi, que l'on considère l'Amour comme une figure subversive et émancipatrice, ou au contraire comme une figure totalitaire à laquelle il faudrait opposer des alternatives (libertines, polygames, communautaires...), l'écart entre les idéaux et les pratiques montre toute la force et la complexité de la figure, sa capacité à évoluer avec son temps, à s'implanter dans des cultures et des sociétés qui lui sont exotiques, à inventer de multiples déclinaisons en fonction des réactions qu'elle suscite. L'Amour se joue même de ses contradictions et paradoxes, et la figure que l'on croit vouée à disparaître dans l'essor des mœurs libertines, sous le coup des technologies de la rencontre, ou face à l'invention de nouvelles manières de s'aimer et de vivre ensemble, à plusieurs et/ou entre partenaires de même sexe ou de sexes différents, l'Amour persiste

comme référence, notamment parce que les rencontres réelles déçoivent, parce que le monde en général déçoit. Moins l'Amour est présent dans la réalité, mieux il fonctionne comme idéal, qui de ce fait se maintient. C'est une vieille dame, mais dont les charmes retors lui assurent longévité et jouvence. « Les amours mortes n'en finissent pas de mourir », chantait Serge Gainsbourg...

Strasbourg, octobre 2020