



réel | virtuel
1 Textures du numérique. Février 2010

D'une toile à une autre : d'Alberti au virtuel lacanien

Alexandre Saint-Jevin

« Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville¹ »
Paul Verlaine

La toile comme une nouvelle espèce de mur

Il n'aura échappé à personne l'utilisation d'un même vocable en peinture et en informatique - dirons-nous dans un premier temps -, qui est celui de toile. En peinture, celle-ci possède *a priori* plusieurs synonymes : tableau, châssis, peinture... Pourtant elle n'est pas exactement tout cela, n'étant qu'une partie du tout dénommé « tableau ». Dans cet ensemble formé par le cadre, la picturalité, l'image, le châssis, etc., la toile désigne la matérialité que l'on étend grâce à des morceaux de bois, formant un cadre que nous désignons par châssis. Toujours évincée, elle ne sert qu'à désigner, par métonymie, le tableau. Pourtant, cela ne va pas de soi qu'un tableau se fasse sur une toile. En quoi la toile devrait, de fait, être un morceau de tissu ? Pourquoi est-elle tendue ? Pourquoi est-elle tissée ?

Cette question somme toute naïve au premier abord, voile et tisse une complexité. En effet, tout à chacun, se targuant de pragmatisme, pourrait répondre qu'elle doit être tendue afin de peindre, c'est-à-dire rendre pratique l'étalage de la peinture sur la surface. Affirmation qui, d'ailleurs, révélerait justement toute la complexité de la chose. Puisque lorsqu'elle est tendue, elle posséderait les mêmes propriétés que son prédécesseur le mur. Si bien qu'elle est une sorte de mur portable, permettant un déplacement du tableau, comme le montre la notion de *tavola quadrata*. Donc, elle posséderait une même fonction que ce dernier : être un ouvrage, non de maçonnerie par contre, qui sert à enclorre un espace, à le séparer

¹ P. Verlaine, *Romances sans paroles*, Paris, éd. Gallimard, coll. « La bibliothèque », 2001.

d'un autre où à le diviser². Elle induit deux espaces qui dialoguent à travers une polarisation entre visible et invisible. Créant une opacité dont la conséquence est deux faces : le visible et l'invisible. Plus exactement, le côté où il y a à voir et celui où il n'y a rien à voir. Ou plus exactement où il n'y aurait rien à voir, et nous savons combien l'histoire de l'art a ignoré l'importance de la face qui ne donnerait rien à voir, quand bien même son ontologie conditionnerait l'advenu d'une autre face qui elle donne à voir. D'ailleurs, il faudra attendre Jasper Johns³ pour interroger cette communication entre les deux espaces. Poussant, par là, à se demander : d'où vient-il qu'il y ait une face invisible ? Est-elle simplement l'envers de la face visible ? Surtout, cela interroge la position de ce qui se donne sous le signifiant « toile », c'est-à-dire que de cette fonction de séparation de la toile se secrète une interrogation : de quel côté est-elle ? Du côté visible où elle est invisible ?

Si sa fonction est de donner une opacité et de séparer pour qu'advienne dans un des espaces un visible, nous pouvons alors nous interroger sur le côté qui est vraiment la toile. Il paraît, à contresens de l'évidence, que la toile est du côté de l'espace invisible, l'autre espace étant la picturalité soit ce qui ouvre un nouvel espace et non une séparation de l'espace, mettre la toile de ce côté serait affirmer qu'elle ne remplit pas sa fonction. Subséquemment, elle ne peut être que de l'autre côté. Cet autre côté, celui qui nous interroge tant. Qu'y a-t-il derrière ce visible qui se donne à voir ?

[Le voile n'est pas une toile]

Cette notion de séparation de la toile, trouve un écho dans la notion de tableau de Lacan, qu'il met en place dans le *Séminaire XIII L'objet de la psychanalyse*. En analysant *Les Ménines* de Vélasquez, il montre que dans le tableau l'image, qui n'est pas le tableau, ne se donne pas à voir, puisqu'elle ne donne pas à voir ce qu'il y a derrière. C'est-à-dire que sa fonction première est de cacher, ce qu'elle fait voir c'est ce qu'il y a à ne pas voir, mais par là justement, elle ne donne pas à voir l'invisible, elle le fait exister en le cachant. C'est la fonction du voile développé dans le *Séminaire IV*, celui qui cache pour faire exister ce qui ne peut pas se voir⁴. Le tableau n'est donc pas une image mais un voile, c'est le « tiens regarde ça » qui serait seulement un « tiens ne voit pas ça ». Et la toile en tant qu'elle est la matérialité du tableau, est ce qui par séparation, met en place la fonction même de voile, ce qui fait voir un plein pour cacher autre chose⁵. C'est parce que nous ne voyons pas

² Nous reprenons ici la définition du TLF, à l'occurrence « mur » qui serait un « ouvrage de maçonnerie vertical (parfois oblique), d'épaisseur et de hauteur variable, formé de pierres, de briques, de moellons superposés et liés par du mortier ou du ciment, et élevé sur une certaine longueur pour constituer le côté d'un bâtiment, enclorre ou séparer des espaces, soutenir et supporter des charges. »

Voir sur Internet : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?46;s=3008132490;r=3;nat=;sol=3>

³ Il s'agit de sa peinture, qui n'est pas une mais deux toiles, *Painting with two balls*, 1960, encaustique sur toile, 167,6 x 137,2 cm., Collection de l'artiste.

⁴ J. Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 1994.

⁵ Ici peut se lire le mythe de Zeuxis et Parrhasios, où la notion de voile est toujours mise de côté, puisque la particularité de la picturalité triomphante est celle de cacher l'image. C'est ce que certains ont qualifié de réalisme,

l'image que le tableau ne donne pas chair à ce qui se voit mais à ce qui ne se voit pas, faisant que nous pouvons le sentir. Nous pouvons sentir ce vide particulier. C'est seulement en donnant cette impossibilité, que le voile devient une toile permettant d'inscrire en son sens même le voir, qui n'est pas derrière (le voile) mais dans le séparant même (la toile).

Par conséquent, la toile n'est pas un voile, car ce dernier n'implique pas l'ouverture qui est le propre de cette dernière. Alors que la toile n'a pas pour fonction de cacher mais de séparer, bien que cela puisse entraîner le fait de cacher⁶.

Trouer un nouvel espace dans la toile

De là vient qu'il existerait dans le travail du peintre deux temps. Premièrement il devrait séparer l'espace, sa continuité, par une opacité, une plasticité qui est la toile, deuxièmement il y créerait une nouvelle visibilité. Nécessitant que la plasticité de celle-ci permette cette deuxième opération⁷. La peinture serait alors l'opération consistant à ouvrir là où l'on a fermé, en ce sens que le travail du peintre quelque soit sa manière de le faire serait tout de même d'ouvrir, et la fermeture serait sa condition de possibilité. Même si c'est par une fenêtre, comme l'explique Alberti : « je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire. » Si cette fenêtre est ouverte, ce n'est pas forcément qu'elle donne sur l'extérieur mais qu'elle ouvre, est ouverture, voire qu'elle est l'ouvert. Peindre c'est toujours ouvrir. Ce qui est le propre de Gordon Matta-Clark, sorte de figure de proue du travail de la peinture albertienne. Avec ses percées architecturales, telles que *Conical Intersection* de 1975, il répond à ce travail d'ouverture dans la toile qui est ici un mur. Opérant le travail du peintre au sens le plus littéral qui soit. Pourquoi existerait-il une différence entre son travail et celui du peintre, puisqu'il ouvre à l'endroit même où l'on a fermé ? Puisque le mur, chez lui, garde une certaine opacité. Il n'est jamais entier mais ouvert. Toujours il donne à voir une partie seulement, un cadre de l'espace où résidait l'invisible redevenu visible. Ce dernier étant irrémédiablement modifié par ce mur. Pourtant, une différence persiste dans la substance des espaces. En

sans prendre en compte que cet extrême réalisme, n'a pour autre fonction que de cacher une réalité en se donnant pour elle, de faire oublier une autre réalité, celle de cacher. Et c'est au moment où le voile devient tableau, que sa dimension d'image prend sens. Elle ne se voit pas, il n'a pas vu l'image car il est confronté à cette impossibilité que la toile du tableau ne peut pas se relever pour voir ce qu'il y a derrière. Parce que le voile ne peut pas se lever, il devient tableau. Montrant cette séparation spécifique des espaces qu'est la toile. C'est que contrairement au rideau, le voile en tant que matérialité, on ne peut pas voir ce qu'il y a derrière, car le derrière de la toile n'est pas la matérialité qui est spatialement derrière. Ainsi, le voile devient une toile.

⁶ Nous pouvons affirmer que si le Web est une toile cela affirme qu'il n'est pas un cache misère. Contrairement à une certaine délation de l'utilisation du Web, il ne cacherait donc pas mais séparerait. A ce moment là, ce ne serait pas un cache misère mais un « sépare misère ».

⁷ Ici réside le premier travail du plasticien, de poser une opacité, soit une sorte de matérialité particulière possédant la capacité de conserver dans une durée une forme tout en permettant la possibilité de sa malléabilité, pour qu'elle puisse être forme. Comme l'étymologie du mot « plastique » le montre.

peinture, l'ouverture n'est pas de même nature, en tant que substance, que celle existant précédemment. Le peintre ne perce pas la toile mais utilise entièrement son opacité, quand bien même il peut à la façon de Matta-Clark utiliser le transpercement. C'est une ouverture et non pas un percement. Peindre n'est jamais percer mais ouvrir. C'est toujours une dialectique singulière entre le fermé et l'ouvert, dépassant le paradigme de la porte⁸. De là, se fonde une première définition de la notion de toile, comme la fermeture permettant une ouverture, à savoir une fermeture ontologiquement composée de l'ouverture. Ce n'est pas une fermeture séquentielle, elle n'est pas temporelle.

Par conséquent, la question est que si c'est de cette façon que l'on fait une toile alors comment peut-on parler de la toile du web ? Quelque chose sur ou dans le Web doit donc être de cet ordre, doit s'y retrouver.

La toile du Web comme tableau

D'après sa définition même, Internet serait une toile⁹. Alors il y aurait quelque chose qui créerait une séparation entre deux espaces. Etrange idée que de faire du Net¹⁰ ce qui séparerait quand ce média est loué pour ses capacité à relier les gens. Pourtant, la toile (Web) est bien aussi une sorte de toile, au sens où nous l'avons définie précédemment, bien qu'elle soit le réseau des réseaux. Pareillement, elle propose non pas une percée mais une ouverture, en posant une séparation. Non pas en ce sens qu'elle n'existait pas physiquement, mais qu'elle deviendrait séparation en advenant. Notamment parce qu'elle serait une réalisation de la dichotomie entre le réel et le virtuel, propre au sens commun. Plus exactement, elle ne serait pas le virtuel mais pareillement à la peinture, la toile du virtuel, la fermeture, la séparation permettant à un certain type d'ouverture d'advenir : celle du virtuel. Ainsi, le Web est une toile car il tisse un réseau, c'est-à-dire qu'il est l'entremêlement de choses¹¹. Il tisse. Faisant que quelque chose de lui a rapport avec le *textus* « tissu, trame du récit ». Latin venant du participe passé *texere* « tisser,

⁸ En effet, le principe de la porte est le fondement de la logique en tant qu'elle est soit ouverte, soit fermée. Contrairement à la peinture qui est une fermeture ouvrante.

⁹ Puisque le terme de *Web*, qui signifie « toile, tissu, réseau, etc. », est le diminutif du « www. » se mettant avant une adresse, acronyme de *World Wide Web*, soit littéralement « l'immense toile mondiale ». Ce terme, bien qu'il ne définisse pas tout Internet, est usité comme tel par le sens commun, montrant à quel point il est adéquat à désigner une chose qui lui est propre.

¹⁰ Qui en anglais a affaire avec le filet, que ce soit sous sa forme verbale ou nominale. Certains auteurs donnent pour origine, du terme Internet qui est une modification d'A.R.P.A.N.E.T. (*Advanced Research Projects Agency Network*), le terme *internetting*, qui est le fait d'interconnecter des réseaux. De mettre en réseau les réseaux, soit ce serait un réseau à la deuxième puissance.

¹¹ A défaut, nous utilisons ici le terme de choses, sans trop savoir s'il est le plus approprié. Le terme d'objet, pourrait s'appliquer, mais celui d'information ferait perdre la notion de texture qui nous intéresse ici, au profit de l'immatérialité (terme auquel nous nous refuserons puisqu'il est toujours relatif à un certain état de choses, lui même en rapport à un certain niveau de fixité duquel il est défini comme tel, qui est lui-même interrogeable que par un changement de niveau, comme le montre les explications réductives qui est « un changement de niveau descriptif » d'après Michel Bitbol, in *Mécanique quantique : Une introduction philosophique*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Champs sciences », 1996, p. 18).

tramer¹² », faisant que le texte est le résultat du tissage. Ainsi, l'opération de tisser devient la pierre de touche entre le texte et la toile. Laissant apparaître que toute opération de tissage n'est pas seulement processus d'entremêlement, mais tend aussi à celui de la fermeture ouvrante. Et le web, en ce qu'il est une toile désigne le résultat de cette opération de tissage¹³. Or le tissage, comme création d'un réseau, d'un tissu, est toujours une opération de déplacement d'un vide entre éléments faisant qu'ils sont mis en réseau. Comme le montre le tissu proprement dit, fait de fils qui déplacent le vide les séparant afin de créer un certain rapprochement, une certaine annihilation du vide. De cette quantification de cette disparition, de ce qui n'est jamais apparu, vient le tissu, fait de fils et de vide de fils. D'autre part, il en est de même pour ce tissage particulier qu'est le texte.

Tisser le sujet et l'objet : de deux vides

Les signifiants nous offrent deux sortes de vides particuliers, ce sont les quasi-êtres de Meinong et ce que la grammaire appelle les « verbes impersonnels », du type « pleuvoir ». Qui sont tous deux des êtres indépendants de l'objectivité, étant nonobstant leur manque d'existence. Ce sont des êtres en tant que manque à être¹⁴.

Premièrement, les quasi-êtres dont la sorte d'existence serait une subsistance. *Bestehen*¹⁵, dans laquelle les rapports lient les non-êtres avec les êtres dans leur être plus que dans leur effectivité, faisant que ces objets se situent face au jugement de la même façon que l'objet effectif par rapport à la représentation. Si bien qu'ils peuvent avoir une certaine objectivité. C'est que « n'importe quel non-étant doit être en mesure de fournir un objet du moins par les jugements qui appréhendent ce non-être¹⁶. » Alors, ces objets sont par le fait d'être en rapport, liant leur être ou non-être mais pas leur effectivité. Ils « se situent face aux jugements et aux assomptions d'une manière analogue à celle du véritable objet par rapport aux représentations¹⁷ ». Or, si l'objet n'a pas d'être, en revanche son objectivité en a, faisant que la chose a un « quasi-être », un *quasisein*, qui serait un au-delà de la subsistance, un troisième niveau, se situant en l'être de l'objectivité du non-être. Et Meinong pose que nous pouvons différencier trois niveaux ontologiques :

1. L'être, c'est l'existence définissant ce qui est l'être réel ;

¹² Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le terme de trame désigne en informatique un paquet d'informations véhiculé au travers d'un support physique.

¹³ Le rapprochement de la notion de numérique et de tissage n'est pas sans raison, puisque la programmation binaire pour origine les machines à tisser. Notamment avec les cartons perforés mis au point par Bouchon et Falcon (cf. P. Breton, « Les deux histoires de l'automatisme : la maîtrise du temps et le contrôle du mouvement », in *Histoire de l'informatique*, Paris, éd. « La découverte », coll. « Histoires des sciences », 1987, p. 27).

¹⁴ Pour cet héritage du vide comme mode d'être, nous renvoyons à Hegel, « II La Perception sensible ou La chose et l'illusion », in *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, pp. 121-139.

¹⁵ A. von Meinong, « Théorie de l'objet », in *Théorie de l'objet et présentation personnelle*, Paris, éd. Vrin, 1999, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

2. L'être du non-être, c'est la subsistance, qui est l'être permettant de désigner le non-être, c'est-à-dire de le connaître ;
3. L'être de l'objectif du non-être, c'est cette sorte d'être qui est un quasi-être, qui ne peut que être, car si l'être peut être un être ou un non-être, quoi qu'il en soit l'objectivité de l'objectivité de ce non-être est.

D'où cette situation du quasi-être hors des effets des corps, de la physique, du matérialisme, n'étant même pas dépendant du non-être – il n'en est pas non plus indépendant, puisqu'en quelque sorte son indépendance en ferait une sorte de dépendance inversée –, c'est ce que Deleuze nommera des « quasi-causes¹⁸ ». A savoir, les causes des effets incorporels, de ce qui subsiste¹⁹, soit ils suivent « des lois qui expriment peut-être dans chaque cas l'unité relative ou le mélange des corps dont ils dépendent comme de leurs causes²⁰. »

A contrario, il existe des sujets dont l'existence est simplement de soutenir l'existence objective de l'effectivité d'une chose. Ils font exister. C'est le cas des verbes impersonnels utilisant seulement le pronom personnel « Il », la troisième personne du singulier, qui a pour particularité de pouvoir désigner ce qui n'est pas des personnes, comme l'indique Benveniste en le classant dans ce qu'il appelle des « non-personne[s] ». En ce qu'il « n'est pas un protagoniste de l'acte d'énonciation²¹ ». De cette manière, ces verbes font apparaître un sujet vide, en tant qu'indésignable. Il est un pur effet de grammaire²², c'est-à-dire de rapports entre les signifiants que la linguistique désigne par explétif. C'est le « il » qui dans « il pleut » fait qu'il peut y avoir un « pleut ». Pur effet de la chaîne signifiante de soutenance de la chaîne signifiée, permettant à cette dernière d'avoir une signifiante. Mettant en jeu, l'instance paradoxale, ce vide que Deleuze désigne par là. Plus précisément, ce tissage dans « il pleut » est celui d'un trou, d'une ouverture permettant de donner de la consistance, du texte à « pleut ». Ce n'est pas seulement une fermeture, mais aussi un ouvert. A la fermeture de la morphosyntaxe s'oppose une ouverture sémantique, comme vide de dénotation, à comprendre comme dénotation sans potentialité référentielle²³ – l'opération de tissage consistant ici par le jeu de liage/déliage²⁴, notamment entre un niveau syntaxique et sémantique à donner une sorte d'existence pragmatique à ce « il ». Au sens que « la dénotation d'un mot

¹⁸ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 18.

¹⁹ Ici le terme est utilisé dans le même sens que Meinong, en disant que « ayant un minimum d'être qui convient à ce qui n'est pas une chose », in *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 15.

²¹ M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, éd. P.U.F., coll. « Quadrige Manuels », 1994, p. 198.

²² Ici nous signifions qu'il est un pur effet de grammaire, en tant que celle-ci est sa cause, car en tant qu'effet il est plutôt sémantique.

²³ C'est un cas tout particulier car, pour Frege, si un mot n'a pas de dénotation, en tant qu'il ne renvoie à aucune entité réelle, au sens où il l'entend, il doit posséder une représentation. Les deux étant un type de liage différent au mot : « La différence demeure néanmoins entre sens et représentation, ne serait-ce que par la manière dont ils sont liés au mot. », dans « Sens et dénotation », in *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Point Essais », 1971, trad. (allemand) Imbert Claude, p. 106.

²⁴ Pour plus d'informations sur ce processus de liage du gouvernement nous renvoyons, à la théorie du gouvernement et du liage de Chomsky. Voir Chomsky Noam, *Théorie du gouvernement et du liage : Les conférences de Pise*, coll. « Travaux linguistiques », trad. (anglais) P. Pica, Paris, éd. du Seuil, 1991.

lexical est la catégorie, ou l'ensemble, de tous ces référents potentiels [à comprendre comme l'ensemble des possibilités référentielles]²⁵. » Faisant qu'il est prédicat sans dénotation²⁶. Plus exactement, il permet qu'il y ait prédication.

Ce vide n'est pas le même que celui des quasi-êtres, puisque ces derniers ont à voir avec l'objet, alors qu'ici c'est avec le sujet. Pourtant, ce vide permet de donner à ce « pleut » toute son existence. C'est par ce tissage entre le vide et un autre chose, que l'on qualifierait trop vite de non-vide, par ce déplacement d'un vide qu'il peut y avoir une sorte de saut entre les deux chaînes, un nœud, que le pleuvoir peut-être un « pleut ». Il n'est plus dans l'ontologie éthérique du « pleuvoir », mais dans l'effectivité du « pleut ». Subséquemment, pour que le « pleuvoir », prenne une certaine effectivité, qu'il désigne un *hic et nunc*, il nécessite un « sujet ». Mais pas n'importe lequel, ce n'est pas celui de l'anonymat, de l'indéfini qu'est le « on » mais bien le « il ». Ce n'est pas un indéfini qui pleut, c'est « il ». Donc, pleuvoir peut faire émerger un sujet, qui par rétroaction fait qu'il « pleut ». Créant un tissage tout particulier, que Verlaine met en évidence dans un poème au combien célèbre :

« Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville²⁷ »

Ici, le sujet qui est ce « il » de « il pleut » ne désigne rien et personne. Pour répondre à ce sujet qui n'existe pas il reprend le verbe pleurer dans une construction impersonnelle, « il pleure », renforçant le parallélisme entre « pleuvoir/pleurer » et « ville/cœur ». Faisant que la cause du sentiment, n'a pas d'origine, comme pour la pluie, il n'a pas de sujet effectif. Il est une pure fonction grammaticale, vidant la chose de tout réel. Faisant de l'actant un pur symbole. Montrant à quel point le sujet du sentiment en quelque sorte peut-être une pure fiction, une résultante de sa logique. « Il pleure dans mon cœur » avec ce « il » qui pourrait désigner un sujet, mais qui est inaccessible pour le « je » de l'énonciation. Comme l'indique la fin du poème.

« C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine²⁸ ! »

Il fait du sujet un effet du sentiment de la peine, faisant que ce n'est pas tant une peine qui se crée à l'intérieur du sujet, mais que le sujet n'est que le lieu où cette peine donne une certaine existence. C'est seulement la localisation de la peine. C'est pour cela qu'il pleure dans son cœur, et non que lui, le sujet qu'est Verlaine, pleure

²⁵ « the denotation of a content word is the category, or set, of all its potential referents. », in S. Löbner, *Understanding semantics*, Londres, éd. Hodder Education, 2002, p. 25.

²⁶ C'est ce que la linguistique fonctionnaliste désigne comme une béquille, il permet au prédicat verbal de fonctionner en tant que prédicat. D'où sa définition en tant que sujet, comme l'explique Jean-Michel Builtes, in *Manuel de linguistique descriptive : Le point de vue fonctionnaliste*, Paris, éd. Nathan Université, coll. « fac.linguistique », 1998, p. 225.

²⁷ P. Verlaine, *Romances sans paroles*, op. cit.

²⁸ *Ibid.*

ou a mal au cœur, ou même serait triste. La peine de son cœur, le cœur qui pourrait être le sujet qui pleure, est inscrite dans la dialectique de l'avoir et non de l'être. C'est cet « avoir » de la peine qui fait qu'il y « ait », en tant qu'être, un sujet. Mais, surtout, il met en avant l'entrelacement possible entre ce « quasi-sujet » et ce sujet, montrant à quel point un sujet est toujours une dimension d'un « quasi-sujet », affirmant qu'il est le milieu entre l'effectif (le « il » qui pleure) et ce qui semble être du néant (le « il » qui pleut). L'entre-deux de l'être et du non-être. A savoir le vide pascalien, en tant que « l'espace vide tient le milieu entre la matière et le néant²⁹ ». Conséquemment, le vide n'est pas non-être. Et c'est seulement, le texte en tant que liage/déliage qui donne une modalité d'existence, puisque « exister, c'est avoir une relation spécifique à l'existence³⁰ ».

[Liage/déliage du texte au corps : le liage du texte au corps]

Il est alors particulièrement intéressant de remarquer que le terme de mythe comme ce qui délie, s'oppose à la notion d'énigme comme « liage ». En prenant pour référence le mythe d'Œdipe, Bader³¹ nous fait remarquer que la sphinge est une « ligoteuse », si bien que le savoir par résolution de l'énigme délie les Thébains de leur ligotage politique. Montrant à quel point la langue même du mythe se déploie dans une dialectique entre le liage et le déliage, à l'instar du nœud tragique.

Les mythes étant des illustrations des métaphores de la langue. Elle démontre qu'au processus de liage et déliage du mythe correspond un même processus dans la langue même de celui-ci. Tout étant une opération de liage et déliage, le texte en est une particulière. Sa structure reposant sur la particularité de l'agencement de celui-ci. C'est ainsi que nous devons comprendre cette citation de Verlaine. Elle n'est pas simplement des mots, des choses abstraites dans les éthers mais une matérialité en tant que liage/déliage. Et la particularité de celle-ci est d'être la texture même du numérique³². Elle est une opération particulière de liage/déliage entre le corps³³, le sujet évanescant comme pure opération de liage sémantique indénotable, des espaces à travers le couple réversible d'intérieur/extérieur et un mouvement comme *movere* : les pleurs. Ici ce qui se révèle c'est ce nouage du sujet, le « je » au corps, comme pure opération symbolique, c'est-à-dire résultant des conditions de possibilité d'agencement de chaque symbole à un autre qui le fait exister en tant que tel.

²⁹ B. Pascal, *Lettre à E. Noël*, éd. Lafuma, p. 200.

³⁰ B. Russel, *Écrits de logique philosophique*, Paris, éd. P.U.F., 1989, § 427.

³¹ F. Bader, « Langue des dieux », participation au colloque *Mythes et sciences humaines*, Ecole doctorale « Pratiques et Théories du sens », Jeudi 26 novembre 2009, Musée d'Art et d'histoire de Saint-Denis.

³² Nous jouons ici sur la définition même du numérique comme paroxysme du symbolique.

³³ Frege avançait justement que la particularité de son idéographie était la prise en compte de ce lien organique dans le langage, lorsqu'il analysait le lien entre les propositions premières et secondaires de Boole : « on pose ainsi un rapport organique entre les primary et les secondary propositions », in *Sur le but de l'idéographie*, *op. cit.*, p. 97. Comme le note aussi Claude Imbert, « le raisonnement serait un calcul et se réglerait sur la nature même des contenus : de là l'union organique dont se loue Frege entre la logique abstraite et les contenus. » Voir l'« Introduction » de Claude Imbert in *Écrits logiques et philosophiques*, *op. cit.*, p. 26.

Renversement de la peau psychique

Conséquemment ce parallélisme (ville/cœur) n'est pas un hasard. Non seulement, parallèle entre le monde intérieur qui fonctionnerait comme le monde extérieur, en quelque sorte. Mais aussi, le renversement s'opérant par l'utilisation de « sur » et « dans ». Le cœur, élément fermé, il y a utilisation de « dans » pour définir le lieu. Par contre, pour la ville, c'est la préposition « sur », montrant combien, la ville est une sorte de renversement de la limite de l'enveloppe du cœur à la façon du doigt de gant, faisant que ce qui était entouré devient surface de l'« entourage ». Ce qui est le propre du corps de l'œuvre, d'être un retournement en doigt de gant du corps de l'auteur, en tant que corps réel, symbolique et imaginaire. Ainsi, Jean Guillaumin fait l'hypothèse que le corps de l'œuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) qu'il retourne comme un doigt de gant et projette, en inversant dedans et dehors³⁴. Et cet agencement du corps vécu, fantasmé, en tant que sur les trois plans que nous avons défini, forme le corps de l'œuvre, le texte. Comme le pense également Anzieu : « Ce besoin de « donner corps » pour le fixer dans une œuvre à ce que découvre le regard saisissant les choses d'un autre point de vue débouche sur trois possibilités différentes, qui engagent trois conceptions de la littérature : la projection des sensations corporelles du créateur, la construction de l'œuvre comme un corps métaphorique, l'effort pour tirer du code organisateur du texte le corps même, le corpus, du texte³⁵. »

La structure du texte n'est autre qu'une structure du corps, qui est toujours en tant que tel symbolique, en ce que le symbole est non seulement la présence dans l'absence, le fait de pouvoir avoir une pensée sur la chose, mais aussi qu'il est vécu. Le symbolique n'étant pas quelque chose de l'ordre du monde des essences. Il n'est pas abstrait et cela se voit tout particulièrement dans l'Inuktitut. Comme le montre Michèle Therrien, dans *Le corps inuit*³⁶, le langage des inuit est non seulement fondé sur le vécu du corps mais est le vécu du corps. Il n'y a pas rapport, ou relation entre le corps et le langage, mais ils sont tous deux une seule et même chose. Ils sont d'une même texture et permettent une réversibilité permanente entre la peau-chair et la peau-psychique³⁷, parce qu'ils sont tissés l'un dans l'autre. Alors la peau devient une toile des plus singulières puisqu'elle est réversible³⁸. Ce qui est des plus évident au regard des *Pigskins* de Wim Delvoye. Cachant la chair elle est le lieu de la marque comme inscription du signifiant, et retournée elle est le lieu de la structure psychique, en tant que possibilités d'agencement symboliques,

³⁴ J. Guillaumin, « Le corps chez Sade », in *Corps création*, Lyon, éd. Presses universitaires de Lyon, 1980.

³⁵ D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, éd. Gallimard, 1981, p. 119.

³⁶ M. Therrien, *Le corps inuit*, Bordeaux, éd. Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

³⁷ Nous les opposons, sans savoir si chacun de ces concepts est pertinent. Puisqu'ils permettent simplement de mettre en avant la dialectique entre ce que Anzieu pourrait appeler la peau et le Moi-peau. Ainsi, la peau-chair est la peau en tant qu'extériorité sentante et la peau-psychique en tant que le plus externe du psychisme, le Moi-peau.

³⁸ Nous pourrions aller plus loin dans cette conception de la peau comme toile, dont la correspondance est évidente dans les pratiques du tatouage, dans cette ouverture que permet l'opacité de la peau, en tant que resserrement (la matérialité de la toile est toujours en relation à cette notion de resserrement des entrelacements afin d'en diminuer le plus possible le vide macroscopique), par la caresse, explicitée par Sartre.

avouant cette structure du Moi-peau³⁹. Si elle est possibilité de communication entre deux espaces et renversement de ceux-ci par sa réversibilité, elle est toujours une certaine séparation, et la communication n'existe entre eux seulement parce qu'ils sont séparés. Montrant ainsi à quel point toute communication nécessite une séparation préalable⁴⁰. Mais surtout le principe du texte est d'avoir une certaine corporalité, d'où le fait qu'il soit une texture.

Inscription du signifiant sur le corps : la machine kafkienne

D'ailleurs, dans la *Colonie Disciplinaire*, « l'article du règlement auquel le condamné a contrevenu lui est inscrit sur le corps par la herse⁴¹. » Inscrivant dans la chair, le signifiant comme loi, c'est-à-dire que la jouissance de l'Autre est de pénétrer le corps pour y inscrire sa loi. A savoir, l'impératif de jouissance qu'il impose à l'autre. Au sens où interdire n'est jamais empêcher de jouir mais impératif d'un autre jouir. Autre par rapport à celui du désir de la personne, comme sujet de la possession de ce corps particulier. La personne doit jouir selon la loi, de la loi, qui est aveugle et fonctionne de manière totalement logique mais pourtant totalement irrationnelle⁴². Pour Lacan, la marque sur le corps est l'identification du sujet comme objet de jouissance, qui est le fondement du narcissisme⁴³. Mais ici la marque inscrit sur la chair le désir de l'Autre. Ce n'est pas l'acte qui est inscrit mais la loi de l'Autre, soit l'impératif de jouissance, de cet Autre qui ici affirme son désir. L'Autre par la machine jouit du corps. Faisant de la machine l'appareil de jouissance du grand Autre. Si nous prenons cette notion de machine au sens de Lacan. Soit, ce dans quoi tourne les signifiants, c'est-à-dire les rapports et agencements possibles entre eux conditionnés par leur singularité. Alors l'appareil est seulement ce qui inscrit dans le corps la machine, Lacan parlant de support de la machine, ce qui lui donne chair⁴⁴. La machine étant une parole extérieure au sujet, qui lui est la chose la plus intime. Elle est extime. Conditionnant ce circuit, elle fait que ça tourne. Cette parole est celle de l'inscription de la loi sur la chair du détenu, elle est entrelacement des conditions de possibilité d'un sujet dans la chaîne signifiante. Montrant que ce sujet du vide, celui du verbe impersonnel, est un entrelacement dans la chair même, sorte de surface sur laquelle il s'inscrit⁴⁵. En ce

³⁹ D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, éd. Dunod, 1995.

⁴⁰ De là, sans doute, devrait se lire cet apanage contemporain de la communication à travers des *connecting people*, du numérique.

⁴¹ F. Kafka, « A la colonie disciplinaire », in *A la colonie disciplinaire et autres récits*, trad. de l'allemand par Catherine Billmann et Jacques Cellard, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 15.

⁴² On peut sentir à quel point chez Kafka la raison a quelque chose de l'ordre de l'esthétique et non pas de la logique. Ici, se joue une même dialectique qu'entre la *polis* et le *politik* chez Aristote, le premier étant la loi dans son pur fonctionnement logique alors que le deuxième est la sensation, le sentiment, permettant sa juste application. La machine kafkaïenne est la loi pure qui se détache de tout esthétique, formant ainsi la notion d'inhumanité.

⁴³ J. Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 1994.

⁴⁴ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 1978, p. 350.

⁴⁵ Ceci pourrait faire l'objet d'un développement, en montrant combien l'ouvrage de Guattari et Deleuze est en échos au séminaire sur *La relation d'objet* de Lacan. Voir G. Deleuze, F. Guattari, « Le corps sans organe », in *Capitalisme et schizophrénie : L'anti-oedipe*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1973, pp. 15-22.

sens elle est la dimension virtuelle du rapport de parole à l'Autre. Comme le définit Lacan par son explication du schéma en Z⁴⁶, nommé à cette période « le schéma ». Puisque « ce schéma inscrit d'abord le rapport du sujet à l'Autre. Tel qu'il est constitué au départ de l'analyse, c'est le rapport de parole virtuel par quoi le sujet reçoit de l'Autre son propre message, sous la forme d'une parole inconsciente⁴⁷. » Ce rapport de parole est virtuel puisqu'il n'est pas un état de chose, puisqu'il y a une impossibilité de par la barrière de la relation imaginaire a-a'. Ce rapport de parole a bien pour particularité de ne pas être réel, montrant bien qu'il n'est pas non plus symbolique, le virtuel est ce qui serait effectif en l'absence de la relation imaginaire, sans impliquer que ce soit l'imaginaire.

En sus, la relation imaginaire en tant qu'aliénante « inverse le plus souvent, méconnaît profondément le rapport de parole entre le sujet et l'Autre⁴⁸ ». Alors l'aliénation du message engendrerait la virtualité du rapport. Si bien que le virtuel ne serait qu'à travers la dimension de l'aliénation, en tant qu'impossibilité constituante de la chose. De plus, ce « rapport de parole », en ce qu'il est virtuel, se donne sous la forme d'une parole inconsciente. D'où la liaison inaliénable entre l'inconscient et le virtuel. Et nous voyons bien que le virtuel dépasse les plans du réel, de l'imaginaire et du symbolique, il est un avant de la parole qui elle-même n'est pas prise dans le symbolique mais en constitue une sorte d'avant (terme à prendre dans sa désignation sérielle et non spatiale ou temporelle). C'est un rapport de parole.

Il est du virtuel même d'être dans l'aliénation, bien que toute aliénation ne soit pas virtualisation. Pourtant elle est toujours une certaine aliénation au signifiant⁴⁹. Le virtuel est le résultat de cette aliénation au signifiant par le déchirement de la chair, faisant que sa texture est le résultat même de cette opération. Faisant que le sujet est virtuel parce que advenant de la parole inconsciente, c'est l'explétif.

[La texture charnelle du numérique ou la chair texturée du corps]

Ainsi, la texture du numérique, comme texture du web est celle de la toile en tant que tableau, peau, phrase, c'est l'entrelacement des signifiants. Mais la peau numérique qu'est la toile du web est particulière, puisqu'elle est négation du réel de la peau corporelle comme indélébilité. Cette peau pixellisée, dimension numérique de la peau qui se retrouve d'après Dyens dans la pratique contemporaine du

⁴⁶ J. Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet, op. cit.*, p. 47.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸ J. Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, éd. Seuil, 1994, p. 12.

⁴⁹ Le web en ce qu'il est une toile, n'est pas seulement ce qui crée un réseau mais ce qui sépare. C'est le « *Web disconnecting people* ». Particularité de ce réseau, sorte de filet comme tension permanente vers un resserrement maximal des interstices. Paradoxe de ce réseau qui tente de réduire les distances (en tant que durée d'une spatialité) tout en les séparant, faisant d'elle une texture spatiale spécifique de séparation par annulation des distances. C'est par cette distance qu'introduit la séparation de la toile, qu'une certaine intimité peut advenir, à travers ce phénomène *a priori* paradoxal d'avoir une sensation d'intimité bien plus intense avec des personnes physiquement éloignées qu'avec ses proches, comme le note Paul Virilio.

tatouage puisque les dessins n'ont pas de mémoire et sont posés sans lien avec la personne, sans un réel de celui-ci sur leur peau. Ce sont des choses posées sans origine, prises pour elles-mêmes, ce qui correspond aux caractéristiques du texte numérique : « Les tatouages, les « piercings » participent du même processus, créant un corps d'une beauté éphémère, sans origine ni mémoire, infiniment transformable⁵⁰. »

Que la matérialité soit une question d'un processus de liage/déliage variable dans son resserrement c'est ce que nous montre le travail de Irfan Önürmen, dans *Odada*⁵¹, dans lequel la superposition de tissages, différents dans leur resserrement, ou plutôt dans leurs espaces vides, permet de créer un camaïeu de matérialité. Allant même jusqu'à dématérialiser les deux corps qui ne sont plus que des tissages traversés par le vide comme le sont les rideaux. C'est la superposition de tissus au liage plus serrés qui lui permet de donner la matérialité du sol ou de la structure du lit. D'où nous pouvons comprendre que la matérialité du corps n'est qu'un degré plus important de resserrement du tissage⁵².

Pour parler de la matière, il nous faudrait alors approcher celle du signifiant, comme x en relation au vide. Ce qui est par le vide mais ne l'est pas. Faisant que le virtuel est ce chiasme entre un sujet comme pur effet de la chaîne signifiante, aliéné à elle, déplacement de vide, un effet de surface, et un déplacement de matière engendré par ce déplacement du vide. Faisant que le virtuel n'est jamais réellement effectif ni jamais effectivement réel. Qu'il n'est pas la toile en elle-même mais ce qui advient sur elle, cette ouverture, qui est déplacement de vide.

Et le virtuel puisqu'il ne peut advenir que sur une toile qui est un liage/déliage, est un lien aliénant. C'est en cela, qu'il est une texture puisque symbolique, et l'immatérialité qu'on lui attribue n'est que la texture des deux se tissant dans le langage⁵³. Subséquemment, l'essence du numérique, à travers le Web est de séparer, par une fermeture ouvrante.

⁵⁰ O. Dyens, « Le corps numérisé : Chirurgie esthétique et chair sans mémoire », in *Art et biotechnologie*, L. Poissant et E. Daubner dir., Sainte-Foy (Québec), éd. Presse de l'Université du Québec, coll. « Esthétique », 2005, p. 135.

⁵¹ Irfan Önürmen, *Odada*, 2002, Médium mixte sur cinq bandes de gaze, 170 x 200 cm., Musée d'art moderne d'Istanbul (Istanbul Modern Sanat Müzesi).

⁵² C'est sans doute pour cela qu'il est possible de passer du texte symbolique au texte corps à travers le code génétique, comme le fait Edouardo Kac dans son oeuvre *Genesis*.

⁵³ C'est de cette façon que se retrouve cette consubstantialité de la réalité virtuelle et de l'hallucination, en ce que cette dernière est le principe du symbolique de donner une existence à la sensation dans son absence même.

Sauf mention contraire, tous les textes et toutes les images sont assujettis aux lois sur le copyright (propriété de l'auteur).

Si vous voyez sur ce site des images dont vous détenez les droits, veuillez nous en faire part, elles seront retirées du site immédiatement.

Pour citer cet article, indiquez cette adresse :

<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?/revue-en-ligne/a-saint-jevin/>