

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRODUCTION ET RÉPÉTITION :  
ESSAI PSYCHANALYTIQUE SUR L'IMAGE DANS LA CULTURE

ESSAI

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR

VIRGINIE DUBÉ

JANVIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cet essai doctoral se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Rien ne me prédestinait à me rendre à l'université. Si j'y suis arrivée, c'est en raison de la passion qui m'habite pour humain, mais aussi en raison des nombreuses rencontres que j'ai eu l'occasion de faire durant mon parcours. À vous qui m'avez inspirée, dirigée, supportée, écoutée, analysée, et j'en passe, je vous serai éternellement reconnaissante.

Toutefois, certaines rencontres ont été plus marquantes et significatives ; Terry, Marie, merci pour la sensibilité et la finesse cliniques que vous m'avez transmises.

Et enfin, mais surtout, je tiens à remercier Sophie Gilbert, ma directrice de recherche, pour sa précieuse et indéfectible présence.

## AVANT-PROPOS

Qu'est-ce que la « culture », entre ses dérives, ses aspirations et ses impasses ? Si on prend à la lettre la boutade de Freud selon laquelle la cure ne peut guérir de la souffrance névrotique qu'en la transformant en « malheur ordinaire », comment décrire cette vie banale et habituelle que nous partageons tous sans jamais pourtant s'en rendre compte ? La culture actuelle semble renvoyer à une certaine co-appartenance diffuse à un même présent, une même époque, qui nous lie indirectement à ceux qui nous entourent, en dehors de toute rencontre. Qu'on l'embrasse ou qu'on la refuse, une culture commune, ambiante, nous rapproche certes de ceux et celles qui font partie de notre cercle immédiat, mais aussi de tous les passants, inconnus que nous croisons, chacun avec leurs tribulations, désirs et destinées propres, qui ne sont peut-être pas si étrangères aux nôtres. Mais nous n'en « savons » rien : la culture est la toile sur laquelle nous partageons notre existence sans en avoir tout à fait conscience. Que se passe-t-il entre nous ?

De nos jours, cette culture passe de plus en plus par les images qui nous attirent, nous distraient, nous inspirent ; images publicitaires, images de marque, images politiques, images de soi, images souvenirs, images scientifiques. Anecdotiques ou dramatiques, les images se multiplient tout en s'archivant, au point où il y a plus d'images produites quotidiennement que d'humains pour les prendre ou même les voir, et encore moins les penser. Il y a tellement d'images qu'on ne les voit plus ; elles semblent circuler d'elles-mêmes dans les espaces réels et virtuels de la culture.

Cet essai est né d'une simple réflexion par rapport à la culture : quelque chose dans la culture semble fonctionner par répétition, accumulation, à la manière d'une reproduction quasi autonome des choses. La culture pourrait-elle être devenue une immense machine à reproduction d'images ? Si c'est le cas, il y aurait-il des échos psychiques d'un tel fonctionnement ?

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
AVANT-PROPOS .....	iii
RÉSUMÉ.....	vii
ABSTRACT.....	viii
CHAPITRE 1 : INTRODUCTION.....	1
1.1 Des images, des images et encore des images : formulation de la problématique .....	1
1.2 L'épistémologie psychanalytique et la question de la « culture » .....	3
1.3 Précision méthodologique quant à l'approche de la culture .....	6
1.3.1 La culture du point de vue de la répétition.....	10
1.3.2 Les enjeux de la quantité et la répétition : un espace de jeu exemplaire entre psychè et culture 12	
1.4 La culture des images dans la petite culture : corpus et hypothèse de recherche .....	14
CHAPITRE 2 : FREUD ET LA CULTURE .....	19
2.1 La « culture » chez Freud.....	19
2.1.1 Le concept anthropologique de culture : le fondement mythique de la civilisation .....	20
2.1.2 Le concept social de culture ( <i>Kultur</i> ) : la présence diffuse des mœurs et idéaux du présent.....	23
2.1.3 Le concept idéal ou normatif de culture ( <i>Bildung</i> ) : la fonction émancipatrice de la « haute » culture ou la consolation à travers les habitus.....	25
CHAPITRE 3 : LA QUANTITÉ EN PSYCHANALYSE, SES PRINCIPES ET SES MANIFESTATIONS .....	28
3.1 La découverte par Freud de la quantité dans ses manifestations cliniques.....	28
3.2 L'esquisse d'une psychologie scientifique .....	30
3.2.1 <i>L'esquisse</i> : une brève description .....	31
3.2.1.1 Faute de pouvoir mesurer ; les principes qui régissent la « quantité ».....	33
3.2.2 Conscience et quantité.....	35
3.2.2.1 La perspective de Jean Laplanche : actualité du signe et principe de constance .....	37
3.2.2.2 Perspective de Paul Ricœur.....	39
3.3 <i>Métapsychologie</i> ; les destins de la pulsion sexuelle .....	40
3.3.1 La pulsion dans la première topique .....	40
3.3.2 Le travail de la pulsion sexuelle : pour aller au-delà du modèle action-décharge .....	44
3.3.3 La complexification de la psychè au contact du conflit ; les enjeux topiques et économiques .....	45

3.4 Psychopathologie de la « quantité » ; entre compulsion et répétition.....	50
3.4.1 L'importance de <i>L'esquisse d'une psychologie scientifique</i> et des <i>Études sur l'hystérie</i> 50	
3.4.2 La remise en cause du principe de plaisir .....	52
3.4.3 La compulsion avant la compulsion de répétition.....	54
3.4.4 La mise en acte : le destin premier de la pulsion .....	55
3.5 La pulsion et ses destins dans la vie culturelle de l'homme .....	58
3.5.1 Le concept de sublimation chez Freud : une définition à deux volets .....	58
3.5.1.1 La culture sous l'angle de la sublimation : le moi confronté au choix d'objet selon les travaux de Sophie Mijolla-Mellor .....	59
3.5.1.2 Jean Laplanche : les destins de la sublimation et leurs achoppements .....	61
CHAPITRE 4 : LE RÉGIME DES IMAGES .....	66
4.1 L'omniprésence de l'image dans la culture populaire contemporaine .....	66
4.2 Brève histoire de l'image.....	69
4.2.1 L'image traditionnelle, ou l'image hermétique.....	71
4.2.2 L'image photographique .....	72
4.2.3 L'image post-photographique ou numérique .....	75
4.3 Les effets de l'image post-photographique dans la culture de masse.....	77
4.3.1 La prétention objective de l'image technique : l'image devient plus réelle que le perçu 81	
4.3.1.1 La reproduction de l'image ; quand l'original perd toute valeur .....	83
4.3.1.2 La dissémination de l'image post-photographique : les images tissent un monde propre 86	
CHAPITRE 5 : DISCUSSION.....	92
4.4 Significations et destins de la culture après Freud : l'apport de Nathalie Zaltzman .....	95
4.5 La culture de l'image ou l'éternelle répétition du même.....	97
4.6 <i>Économie libidinale</i> ; la perspective de Lyotard.....	104
4.6.1.1 Les esclaves des images, clin d'œil à l'œuvre de Michel de M'Uzan .....	108
CONCLUSION .....	112
ANNEXE A Wilson A. Bentley (1885).....	114
ANNEXE B Francis Galton Composite-fotografie (1877).....	115
ANNEXE C Andreas Gursky 99 cent (1999) .....	116
ANNEXE D Eadweard Muybridge Animal locomotion #160 (1887).....	117
ANNEXE E Pascal Dombis Eurasia, Google whithe and black West/East (2012) .....	118
ANNEXE F Steeve McCurry (1985) .....	119

BIBLIOGRAPHIE ..... 120

## RÉSUMÉ

Cet essai doctoral cherche à explorer le croisement entre économie psychique et économie culturelle. Pour ce faire, nous interrogeons le mode de circulation (ou reproduction) des images dans les différents espaces de la culture contemporaine (réseaux sociaux, publicités, etc.), en nous appuyant notamment sur les travaux de Vilèm Flusser portant sur l'image dite « technique » (photographique et numérique). Sur le plan psychanalytique, nous retraçons d'abord le parcours de la notion de quantité à travers l'œuvre théorique et clinique de Freud, en débutant avec *L'esquisse d'une psychologie scientifique* de 1895 qui entreprend de démontrer les assises « quantitatives » du fonctionnement psychique et en passant par la *Métapsychologie* de 1915 où est proposée une définition plus nuancée de la « quantité » à travers le concept de pulsion. En parallèle aux propositions théoriques, nous nous intéressons aussi à certaines manifestations cliniques, telles que la répétition, la compulsion et la compulsion de répétition. Nous concluons ce parcours en nous intéressant au destin pulsionnel qu'est la sublimation, pour montrer qu'il n'est pas le seul en cause dans la culture. Notre hypothèse de travail est plutôt que, dans la culture actuelle, les images sont d'abord portées par des processus quantitatifs (répétition, dissémination, etc.) plutôt que qualitatifs (représentation). Cet essai s'inscrit dans la volonté de mettre au premier plan ce que l'on pourrait qualifier la « culture ordinaire » qui, contrairement à ce que l'on qualifie parfois de « grande culture », ne se veut pas nécessairement un lieu d'élévation de l'humain, mais n'en expose pas moins quelque chose d'essentiel.

Mots clés : psychanalyse ; culture ; image photographique ; répétition ; Vilèm Flusser.

## ABSTRACT

This doctoral essay seeks to explore the intersection between psychic economy and cultural economy. To do this, we question the mode of circulation (or reproduction) of images in the different spaces of contemporary culture (social networks, advertisements, etc.), relying in particular on the work of Vilém Flusser on the so-called image. “technical” (photographic and digital). On the analytical level, we first trace the course of the notion of quantity through the theoretical and clinical work of Freud, starting with *Project for a Scientific Psychology* of 1895 which undertakes to demonstrate the "quantitative" foundations psychic functioning and going through the *Metapsychology* of 1915 where a more nuanced definition of “quantity” is proposed through the concept of drive. In parallel to the theoretical propositions, we are also interested in certain clinical manifestations, such as repetition, compulsion and compulsion to repeat. We conclude this journey by focusing on the drive destiny that is sublimation, to show that it is not the only one involved in culture. Our working hypothesis is rather that, in current culture, images are primarily carried by quantitative processes (repetition, dissemination, etc.) rather than qualitative (representation). This essay is part of the desire to bring to the fore what could be called "ordinary culture" which, contrary to what is sometimes called "great culture", does not necessarily want to be a place of elevation of the human, but nevertheless exposes something essential.

Keywords : psychoanalysis; culture ; photographic image ; repetition ; Vilém Flusser

## CHAPITRE 1 : INTRODUCTION

« Moé j'ai essayé de faire, de donner la parole à un autre, à une autre classe sociale. Aller quasiment au fond de la poubelle, pis c'est souvent au fond de la poubelle y'a des fleurs au fond de la poubelle. »

*Pierre Falardeau en entrevue au sujet du film  
« La liberté n'est pas une marque de yogourt »*

### 1.1 Des images, des images et encore des images : formulation de la problématique

Autrefois, l'image renvoyait à un objet représenté en son absence. Aujourd'hui, il semble que ce rapport se soit renversé : l'image est devenue garante d'une présence plus vraie que la perception elle-même, qui cherche à s'y coller. Qu'il s'agisse de faire voir une guerre, notre identité ou une marchandise, l'image prétend montrer la « chose » dans sa vérité. En d'autres mots, depuis l'invention de l'appareil photographique, l'image semble avoir été habilitée du pouvoir de rendre compte de la réalité d'une manière plus authentique que ne le peut l'expérience même. Si le besoin de « voir de ses propres yeux » se dissipe progressivement au profit d'une vision qui s'appuie et se nourrit du monde des images, il n'est pas impossible que l'on prenne part, comme le proposait Baudrillard, à un « simulacre » de réalité ; simulacre qui n'est pas mensonge ou fiction, mais la production d'un nouveau rapport au monde qui se soustrait de la réalité « matérielle » et inaugure une réalité peuplée par le virtuel. L'acte même de voir — avec tous ses gestes, ses désirs, ses limites, etc. — se trouverait ainsi soumis, à notre insu, à une confusion entre le visible et l'invisible, plus exactement entre le réel et l'imaginaire.

Cette confusion serait exacerbée par la production fulgurante et l'omniprésence des images dans la culture actuelle, « voir » se trouvant constamment appelé ou encore dominé par les images qui s'affichent ou se dissimulent dans les espaces privés et publics : l'image, ses supports (écrans, affiches, emballages, vêtements, etc.). Après l'invention déterminante de la photographie au 19<sup>e</sup> siècle, les développements des technologies de captation et de communication depuis la moitié du 20<sup>e</sup> siècle ont contribué à l'essor du monde des images, dont l'accès s'est trouvé démocratisé et

dont la circulation s'est trouvée disséminée. Ce constat au sujet du changement de registre de l'image, Annie Le Brun et Juri Armanda, en ont fait le sujet d'un ouvrage *Ceci tuera cela. Image, regard et capital* et où elles critiquent cette dictature du « voir » qui s'est accentuée au fil des dernières années, comme elles le soulignent dans ce passage : « Cela s'est fait en une dizaine d'années, à partir du moment où l'invention du téléphone intelligent, premier appareil de communication reliant la production et la distribution de l'image, a eu pour effet de faire apparaître celle-ci instantanément partout. » (Le Brun et Armanda, 2021, p. 27). Ainsi, n'importe quel téléphone intelligent est un outil pour capter, projeter, mais aussi diffuser des images. Il n'est sans doute pas anodin de noter à cet égard que plus d'êtres humains ont accès à un cellulaire qu'à une toilette, selon une étude des Nations Unies conduite en 2013 (Wang, 2013). Cette fluidité et cette omniprésence de l'image ne sont pas sans créer une *emprise de fascination* pour le sujet qui, positionné ainsi comme spectateur — et ce dès la tendre enfance —, ne peut pas se passer totalement des images.

Mais les images n'ont-elles pas toujours existé et toujours été au centre de la culture ? Notons simplement pour le moment que l'image contemporaine (dite aussi « technique », parce que produite par un appareil, photographique ou numérique) doit être distinguée des images artistiques produites par la main de l'homme. En effet, contrairement aux images muséales, les images qui peuplent notre quotidien nous interpellent sans qu'on y prenne part activement. Elles nous interpellent à divers niveaux : esthétique, artistique, politique, économique, affectif, identitaire, etc. Comme le souligne Martin Heidegger (1950), l'œuvre d'art comparativement aux images techniques a pour fonction de *magnifier* les « choses », de faire voir l'inapparent : elles font voir ce qui autrement resterait invisible, pris dans la banalité de l'habitude et du quotidien : « l'œuvre d'art rompt le rapport de familiarité et réinstalle l'étrangeté par le seuil qu'elle installe, en tant que paradigme de la distanciation. » (Dion, 2016). Or, l'image technique ne semble pas avoir la même fonction, ou plutôt le même fonctionnement : elles font voir les choses telles qu'elles sont, instaurant une familiarité — pare excitation — avec même ce qui est lointain et extrême. Ainsi, même les pires scènes d'horreur projetées lors des bulletins de nouvelles revêtent une certaine familiarité, une « banalité du mal » comme le dirait Hannah Arendt (1963).

La distinction la plus évidente entre l'image traditionnelle et l'image contemporaine tient à la *reproductibilité* de celle-ci : l'image technique peut être reproduite à l'identique un nombre

théoriquement infini de fois, perdant ainsi le caractère unique et non reproductible de l'œuvre d'art. Qui plus est, avec la venue des technologies numériques, les images n'étaient plus uniquement reproductibles, elles devenaient virales : le numérique affecte la *diffusion* des images qui leur permettent d'être partout en même temps.

En suivant les réflexions entreprises par Walter Benjamin notamment à travers son texte *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité* (1936), notre intérêt se portera sur les images qui existent et circulent sans « aura », pour reprendre l'expression rendue célèbre par Benjamin. Cela nous amène à préciser d'emblée que, dans le cadre de cet essai, nous nous attarderons à la dimension « reproductible » – de nos jours nous pourrions parler de « diffusion » ou encore de « partage » des images – et non au contenu représentatif qu'elles peuvent avoir.

Dans leur reproduction effrénée et leur apparition constante, quelle promesse les images constituent-elles pour les spectateurs que nous sommes ? Du point de vue de l'économie psychique, seraient-elles même parfois plus satisfaisantes que la « chose » elle-même, comme on pourrait le penser en considérant le poids économique mondial des industries du « virtuel » (*Instagram*, *YouTube*, pornographie, cinéma et jeux vidéo pour ne donner que celles-ci) ?

À la lumière de ces changements imposés par les images numériques dans la culture globale (omniprésence, reproductibilité, archivage, etc.), notre relation aux images demande à être examinée, et en particulier les manières que nous avons de nous représenter le monde (Benedek et Veszelszki, 2016). Plus spécifiquement, nous nous intéresserons à la culture et la reproduction des images en interpellant certaines notions psychanalytiques se rapportant à la « quantité », à savoir : la pulsion et ses destins, les principes de fonctionnement psychique et la compulsion de répétition, en vue de jeter un nouvel éclairage quant aux phénomènes de reproduction des images.

## 1.2 L'épistémologie psychanalytique et la question de la « culture »

En amont de cette problématique se trouve la question délicate d'articuler la théorie psychanalytique avec la question de la culture, qui est une dimension qui dépasse de loin la psyché individuelle sur laquelle et à partir de laquelle la psychanalyse s'est d'abord constituée.

En effet, l'épistémologie qu'emprunte Freud au début de ses recherches repose entre autres sur une compréhension du fonctionnement psychique que l'on pourrait qualifier de monadique, qui serait comme *indifférente* à l'extérieur. Par exemple, s'il est évident qu'une mère et/ou un père doivent « exister » pour que l'Œdipe ait lieu, « les parents œdipiens ou psychiques » ne sont reconnus par la psychè qu'en tant qu'ils y sont intégrés, introjectés, et au mieux représentés ou symbolisés. Ainsi, cette organisation d'objets internes déterminera ce que Freud appelle la « réalité psychique » soit « ce qui, dans le psychisme du sujet, présente une cohérence et une résistance comparable à celles de la réalité matérielle ; il s'agit fondamentalement du désir inconscient et des fantasmes connexes. » (Laplanche et Pontalis, 1967, entrée « Réalité psychique »). Ce n'est sans doute pas un hasard si un premier modèle monadique de la constitution de la psychè se développe au moment où Freud s'intéresse aux patientes hystériques, qui selon lui ne veulent rien savoir de la réalité.

Nous pourrions donc dire que les écrits freudiens se meuvent dans une certaine suspension — ou « suspicion » comme dirait Ricœur (1969) — quant à l'extériorité d'évènements et de processus qui auraient une incidence causale sur les vécus, par exemple celui d'un trauma extérieur passé raconté par le patient et qui serait pris comme tel. Or, si l'on admet que la psychè se forme et s'explique avant ou sans présupposer une réalité extérieure, comment rendre compte des phénomènes culturels, qui eux dépassent la vie intérieure individuelle ? D'autant plus que pour plusieurs théoriciens analytiques, la psychanalyse demeure une *praxis* hautement individuelle de laquelle émerge une théorie qui, elle, ne peut être transposée *stricto sensu* dans la sphère culturelle.

Or, la vie sociale et culturelle des hommes est, selon nous, une composante majeure de la psychè, et la psychanalyse ne peut pas, sous prétexte épistémologique, se refuser à cette tâche complexe, et qui appellera nécessairement à faire preuve de parcimonie quant à ses réflexions. Roudinesco (2019) mettait en garde contre la tendance à employer une démarche qui serait celle d'une colonisation de la vérité psychanalytique, une telle démarche ayant finalement contribué au discrédit de la psychanalyse.

Ainsi, l'articulation psychanalytique entre psychè et culture est donc complexe, puisqu'elle doit s'interdire, pour des raisons épistémologiques, tout déterminisme, qu'il aille dans un sens (la culture comme effet de la psychè) ou dans l'autre (la psychè comme simple effet de la culture). Par

conséquent, nous serons particulièrement sensible au danger de rabattre les formations psychiques inconscientes sur les manifestations culturelles et inversement. En effet, il faut se garder d'une

approche des processus psychiques qui parte de normes universelles ou qui fasse abstraction de l'impact des clivages sociaux sur la vie psychique et les modes de subjectivation. Il faut donc se garder d'une transposition trop rapide des concepts d'un champ à l'autre et plutôt mettre en tension les points de convergence et les écarts. (Corin, 2010, p. 10)

Néanmoins, l'intérêt pour la culture se retrouve abondamment dans les écrits de Freud : mythe, totem, masse, religion, interdits, etc. sont autant de notions cruciales dans ses écrits, tout l'enjeu étant de déterminer quelle place ils ont dans l'édifice théorique. Il semble que chez Freud certaines dimensions « mythiques » et « culturelles » soient invoquées comme étant constitutives de la psychè et de l'inconscient lui-même. C'est notamment le cas avec la transmission des fantasmes originaires (scène primitive, séduction, castration) et des interdits fondamentaux (inceste, meurtre, tabous du cannibalisme), ces derniers étant repris par le Surmoi. Cet aspect ne vient toutefois pas sans difficultés pour Freud, qui affirmera que ceux-ci sont transmis « phylogénétiquement », rompant avec les présupposés de la psychanalyse que l'inconscient ou la réalité psychique, ne sont pas réductibles à un déterminisme biologique (Laplanche, 1993).

Quoi qu'il en soit, souhaitant montrer la cohérence et/ou la portée possible des réflexions de Freud sur la culture, certains psychanalystes mettront de l'avant l'importance des apports ou présences de la culture au sein de la psychè. C'est le cas notamment de Francis Martens, qui propose de distinguer deux niveaux à la métapsychologie, le premier étant un modèle scientifique universel de l'inconscient « individuel sexuel refoulé », le second étant un modèle « d'analyse des superstructures mytho-symboliques qui viennent encadrer de manière relative et variable les exigences pulsionnelles. Sans ce cadre culturel, aucune vie collective ne peut se concevoir. » (Martens, 2017, p. 127).

Lorsque Freud s'aventure en dehors du cadre strict du fonctionnement monadique de la psychè, il se permet des hypothèses fortes et encore actuelles quant aux dimensions anthropologiques, civilisationnelles et sociales. On remarque toutefois une ambivalence dans son esprit : la culture est tantôt vue comme contraignante, tantôt comme émancipatrice. En effet, Freud présente une

vision pessimiste des phénomènes collectifs, notamment dans *Le Malaise dans la culture* (1930) et *L'avenir d'une illusion* (1927), tantôt une vision optimiste face à la grande culture humaniste (arts, sciences et politique), par exemple dans les *Nouvelles suites des leçons d'introduction à la psychanalyse* (1933). Empreint du courant philosophique moderne des Lumières, Freud y avance qu'il est possible pour l'individu, à travers un « travail de culture », de se libérer des destins répétitifs, mais aussi pour l'humanité, d'œuvrer pour le bien commun : le travail de la cure *est* travail de culture.

Dans cet essai, afin de situer ce que l'on doit entendre par « culture des images » et de formuler nos hypothèses sur ses ressorts psychiques, nous approfondirons cette distinction entre deux concepts ou deux registres de la culture : la Culture avec un grand « C » d'un côté et la culture ordinaire de l'autre, à savoir cette vie commune diffuse dans laquelle notre vie concrète et quotidienne se déploie, et qui est aujourd'hui habitée par l'omniprésence de l'image.

### 1.3 Précision méthodologique quant à l'approche de la culture

Divers travaux psychanalytiques récents se sont intéressés aux effets psychiques de la culture contemporaine, en empruntant la perspective du travail de représentation ou encore du processus de subjectivation. Nous en présenterons deux, afin de distinguer et préciser notre approche.

Les travaux de Francis Martens poursuivent la notion d'« objets culturels d'aide à la traduction » proposée par Jean Laplanche (1998, 2007). En somme, différents maillages mytho-symboliques propres aux sociétés humaines permettraient de lier et délier les noyaux énigmatiques et conflictuels qui surgissent dans la vie psychique, en particulier celle de l'enfant exposé à un monde dont le sens lui échappe. Martens retient et développe ainsi l'idée de Laplanche selon laquelle « les tentatives de traduction mises en place pour traiter [l]es messages [de l'adulte à l'infans] ne partent pas [...] de rien. Parmi les codes que l'enfant trouve à sa portée, il y a ce que je nomme le mytho-symbolique qui est ce qui se propose pour encadrer, lier et finalement refouler le sexuel » (Laplanche, 1998, p. 886). Pour rendre compte de l'énigmatisme transmis, Martens propose sept différences fondamentales, garantes de la distinction entre la vie individuelle et la vie collective, et sans quoi la psychè se trouverait complètement soumise et submergée dans des diktats desquels aucun sens ni liberté ne pourraient advenir. Martens puise ses différences fondatrices de divers

travaux ethnographiques, à savoir « la différence entre les vivants et les morts, entre les humains et les animaux, entre les humains et les dieux, entre les hommes et les femmes, entre les parents et les enfants (générations), entre les épousables et les non-épousables, entre les accès permis et les accès interdits au corps de l'autre (soin, violence, sexualité) » (Martens, 2017, p. 124). Ce « codage du maillage mytho-symbolique » est ce qui permet aux sociétés de faire tenir ensemble l'identité individuelle avec un « vivre ensemble », sans que l'un soit rabattu entièrement sur l'autre. Son intuition centrale est que, « vue sous cet angle, chaque culture n'est jamais qu'une recette parmi d'autres pour accorder tant que faire se peut pulsions et civilisation. » (Martens, 2017, p. 124) En effet, le contenu et les rapports du mytho-symbolique varient dans le temps et l'espace, comme cela s'atteste à travers

les contes, les rituels, les lois, les prescrits religieux, les coutumes et gestes du quotidien, ces sept différences et leurs mises en scène plurielles [étant] autant d'aides à la traduction pour cadrer les irruptions de l'« autre externe » que de schèmes comportementaux pour rendre socialement tolérables et individuellement supportables les exigences de l'« autre interne » (l'inconscient individuel sexuel refoulé). (Martens, 2017, p. 124)

Or, comme l'a démontré le courant structuraliste en anthropologie : on retrouve dans les mythes culturels certains thèmes fondateurs partagés, comme Martens semble le reconnaître en parlant de différences fondamentales, qui doivent provenir d'une source psychique commune ; l'autre interne, l'inconscient. De ce point de vue, même si les traductions des conflits internes peuvent varier d'une culture à l'autre, du point de vue de leur contenu, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y a aucun processus psychique commun en amont.

En abordant un autre point de vue sur la culture, François Richard, dans son ouvrage *L'actuel malaise dans la culture* (2011), reprend la question du malaise dans la culture présente chez Freud en se basant sur la théorie du « travail du négatif » d'André Green selon que la scène culturelle actuelle présenterait des difficultés, voire des écueils, dans la « mise en représentation » du négatif (épreuves de la finitude que sont le deuil, l'impuissance, l'impensable, l'absence, etc.). Pour étayer ses hypothèses, François Richard s'appuie sur l'idée d'une « radicalité du négatif » qui provoquerait une « déliaison subjectale » là où la culture s'avère trop pauvre en contenu pour répondre à la recherche d'une résolution des conflits intrapsychiques : le moi et le sujet ne parviennent plus à s'engager l'un avec l'autre, comme cela apparaît dans les pathologies dites

limites où l'absence de l'objet devient déstructurante (Green, 1993, p. 205). Autrement dit, si la culture ambiante ne fournit pas à la psychè des moyens de penser, dire, sublimer, etc. les échecs internes, la subjectivité court le risque de s'effondrer, notamment dans sa capacité à désirer. La capacité négative — la capacité notamment de se représenter l'absence — est en effet nécessaire non seulement à la survie, mais aussi à la vie psychique : « Penser, c'est prendre acte de la séparation d'avec l'objet et découvrir les avantages qui peuvent naître, plutôt que de s'épuiser à recréer sa présence » (Green, 1993, p. 206). Or, selon François Richard, les exigences radicales d'autonomie et d'indépendance mises en valeur par la culture occidentale capitaliste actuelle (Ehrenberg, 2014) rappellent au sujet la distance qui s'établit entre lui et tout objet de désir (les objets sont rêvés, mais inaccessibles) : le sujet n'a plus alors que la douleur pour conserver en lui la présence de l'objet, avec lequel on ne peut pas se lier. Ce désengagement qui sévit entre l'objet et l'individu prendrait son origine non pas dans une relation primitive qui aurait été défaillante, mais plutôt dans une déliaison subjectale : le sujet se désengage de son moi en refusant de se percevoir comme sujet désirant. L'absence de capacité négative de la part du moi — percevoir ce qui manque, ce qui est absent — le mène à mettre en place des fantasmes de déliaison subjectale qui ravivent une omnipotence par rapport à l'objet, en cessant de le désirer ou en le désirant de façon agressive et destructrice. Selon Green, ces retranchements du moi hors de tout monde commun et hors de tout espoir d'appartenance et de satisfaction dans une réalité partagée

contrai [gnent] le moi, en continuant à suivre le « cours des choses », à déconnecter en lui les assises de sa subjectivité dont l'épreuve est l'aune du désir. Ce qui donne l'illusion que ces sujets restent des partenaires de péripéties dont la vie fournit d'innombrables variétés, c'est qu'ils paraissent jouer le jeu social, comme tout un chacun. (Green, 1993, p. 200-201)

François Richard voit dans une telle souffrance l'expression d'une hystérie contemporaine qui, sans en faire une « nouvelle pathologie » d'époque, serait un prolongement des propositions de Winnicott au sujet du « faux-self ». Cette proposition n'est pas sans évoquer le modèle du *selfmade man* qui est celui qui parvient à « se faire » par lui-même sans rien devoir à personne, du moins c'est ainsi que les autres *le perçoivent*. Pour résumer une telle approche analytique de la culture actuelle, les défauts de traduction ou de représentation du manque seraient au cœur des souffrances ordinaires contemporaines propres au capitalisme tardif (Fisher, 2009).

Or, si cette proposition d'Andrée Green s'avère en partie vraie, il faudrait pouvoir expliquer comment une telle culture pourrait s'établir de façon aussi rapide et hégémonique, et ce malgré les souffrances et déceptions qu'elle provoque<sup>1</sup>. Par conséquent, il semble d'autant plus nécessaire d'expliquer son « succès » : on pourrait alors penser qu'un « avantage économique » (au sens psychanalytique) se trame derrière la culture contemporaine des images.

Ces remarques par rapport à deux propositions entre psychanalyse et culture nous mènent à préciser notre approche méthodologique, et ce faisant le sens de notre problématique.

- D'abord, contrairement à Martens, nous ne chercherons pas à analyser la culture du point de vue des représentations (mythiques, symboliques, idéales, etc.). Nous pensons qu'il est possible qu'autre chose que les représentations soit mis en jeu. Quand, à chaque seconde, des milliards d'images sur Instagram sont consultées, quand des milliards de photographies de voyage sont partagées, quand des milliards d'images de surveillance sont archivées, etc., on peut fonder l'hypothèse qu'un aspect quantitatif (économique) prime et fait pression sur l'aspect qualitatif (représentatif).
- Ensuite, il faut se demander quels processus ou dynamiques psychiques cette culture vient susciter. En d'autres mots, si l'économie entourant la reproduction des images — qui doit prendre racine dans l'idée du capitalisme — fonctionne si allègrement, c'est qu'elle doit répondre ou correspondre à des dynamiques psychiques avec lesquelles elle entre en résonance, et c'est ce que nous souhaitons justement mettre en lumière.

Les travaux de Francis Martens et d'André Green, repris par François Richard, sont au fond une invitation à interroger différemment la dynamique d'une certaine culture contemporaine et de ses éventuels « malaises ». En ce sens, nous tenterons de dégager les ressorts et les effets *économiques* de la pulsion à travers la culture, plus précisément de la diffusion quantitativement massive des images techniques, en particulier numériques, qui a explosé dans les dernières années en raison de la venue des téléphones intelligents.

---

<sup>1</sup> Par exemple, le quotidien *La Presse* rapporte que selon une étude du Centre hospitalier universitaire Sainte-Justine, qui confirme de nombreuses autres études, les réseaux sociaux seraient liés à la dépression chez les adolescents (16 juillet 2019).

### 1.3.1 La culture du point de vue de la répétition

André Green affirmait, dans *La causalité psychique* écrit en 1995, l'effet d'une « sélection culturelle » des phénomènes sociaux et historiques et qu'il serait impératif de savoir analyser et traduire afin de mieux comprendre les souffrances psychiques qui s'expriment individuellement. Or, comment la culture s'incarne-t-elle dans la psychè ; insuffle-t-elle des contenus (symboles, mots, idées, figures mythiques, lois, etc.) à partir desquels le sujet construit son histoire selon son époque et sa culture, et/ou est-ce qu'elle intervient au sein des processus eux-mêmes (agirs, répétitions, mémoire, etc.) ?

Ainsi, serait-il aussi possible de décrire analytiquement la culture en prenant en compte non son contenu, mais ses processus économiques, les dynamiques pulsionnelles qu'elle éveille et met en mouvement. À ce propos, Angelergues et Cointot (2016) interpellent les cliniciens quant à « l'évolution des pathologies et des modes de fonctionnement psychique : valorisation de la vie opératoire, des décharges (processus auto-calmants), des pathologies d'addiction, des états-limites, de la dépression essentielle, du fonctionnement opératoire » (Angelergues et Cointot, 2016, p. 6), autant d'expressions comportementales de troubles inconscients qui ne se jouent pas au niveau de la pensée ni de la représentation : quelque chose se joue ici à un niveau pré-langagier, mais aussi pré-symbolique. À ceux-ci s'ajouteraient aussi les manifestations et pathologies de ce que l'on désigne sous le terme du « facteur actuel » (de M'Uzan 2005, Scarfone, 2014) qui est un approfondissement de la théorie des « névroses actuelles » élaborée par Freud. Le « facteur actuel » ou communément appelé « l'actuel » est, tout comme le traumatisme un *vécu*, sans représentation, et qui tend à s'exprimer par l'action. C'est donc dire qu'à certaines époques correspondraient certaines pathologies-types (plus fréquentes, plus exemplaires, etc.), mais aussi et surtout qu'à notre culture correspondraient davantage de problématiques et souffrances en lien à la difficulté de représentation, qui cherchent alors des voies autres, dans la « quantité » : répétition du même, décharges pulsionnelles, par exemple (de M'Uzan 1977, McDougall 1982, 1989). En reconnaissant de plus en plus l'apport de la quantité au sein des souffrances psychiques, n'y a-t-il pas lieu de s'intéresser à cet aspect au sein de la culture ?

Nous rappelons le fait que nous ne nous pencherons pas sur les présentations mises de l'avant dans la culture actuelle, mais bien sur leur quantité et leur circuit de diffusion et de mise en valeur :

multiplication d'images d'une même chose, partage répété d'une même image dans des contextes identiques ou différents, etc. Que le contenu des images soit relativement indifférent dans la culture actuelle ressort clairement du fait que des modes de vie et des idéologies distinctes et même parfaitement contraires utilisent les mêmes plateformes et le même formatage du point de vue de leur image ; on connaît bien le « marketing » Web de mouvements extrémistes qui empruntent les mêmes codes, la même esthétique et les mêmes techniques de diffusion que les multinationales, les leaders religieux et les influenceurs... Ce qui est commun et déterminant dans toutes les mouvances culturelles n'est pas le contenu du message et les symboles mobilisés, mais bien la présence centrale de l'image (Joffe, 2007), et sa diffusion et répétition constante. Nous aborderons ainsi la culture du point de vue des aspects « quantitatifs » ou « économiques » des images techniques, et non du point de vue de ce qui est *re-présenté* dans celles-ci.

François Richard décrit en ce sens comment cette nouvelle économie culturelle est comparable à une toute-puissance incarnée dans un flux d'images qui emporte les individus dans un certain désinvestissement interpersonnel, participant à une aliénation subjective « difficile à dissiper tant elle est amalgamée à l'intériorité psychique » (2011, p. 55-56). Bien avant déjà, Alain Fine rapportait que pour André Green il était impératif de « réfléchir sur la façon dont l'image crée la confusion constante entre la perception du réel spécularisé et la représentation », ouvrant ce faisant une brèche à une séduction imaginaire qui devient plus que jamais incontournable (Fine, 1996, p. 210).

Aussi certains se demandent si l'image, telle que nous la connaissons dans notre « société de l'image », ne constitue pas une menace pour la pensée et un rempart pour la perlaboration. Pour François Duparc par exemple, l'image psychique condense la double dynamique que porte l'image en psychanalyse, à savoir l'image perceptive qui nous permet de nous représenter le réel et l'image poétique qui s'exprime à travers le langage et ses diverses transformations (Duparc, 2008). Si ces deux registres se révèlent complémentaires, le plus souvent les souffrances psychiques témoignent d'une surabondance d'images perceptives qui, de manière répétitive et sans association affective, viennent fragiliser les capacités à contenir la pulsion qui risque dès lors de déborder. Le flux d'images ainsi dissociées de leur sens comporte alors « un risque accru de pathologie individuelle et sociale, lorsque la pensée par image n'est pas soutenue par un processus de réflexion [...]. L'association [entre] images et paroles est protectrice pour le sujet » (Duparc, 2008, p. 112).

Il s'agira pour nous de comprendre le processus de médiation de la pulsion à travers le phénomène de répétition et surtout ses destins au sein de l'interstice entre psychè et culture contemporaine des images. Cet essai a pour objectif de proposer une ouverture par rapport aux destins de la quantité, si un tel destin est possible, dans la culture et à travers le spectre de l'image technique. Ainsi, ce travail endosse un certain ton essayiste et propose « d'ouvrir le champ des perceptions » par rapport à la culture, plutôt qu'un ton uniquement moralisateur.

### 1.3.2 Les enjeux de la quantité et la répétition : un espace de jeu exemplaire entre psychè et culture

Si nous avons choisi le processus psychique de la répétition pour interroger la culture des images et ses dynamiques quantitatives et reproductives, c'est en vertu du fait que, chez Freud lui-même, la répétition se voit jouer un rôle ambigu. La répétition propose plusieurs « destins » : elle est tantôt libératrice/émancipatrice, tantôt tragique. Elle se donne comme condition positive de structuration de la psychè (le *for-da* chez Freud, le travail de cure), mais elle représente aussi une menace de sclérose psychique (compulsion de répétition, névrose de destinée, etc.) qui interfère ainsi avec l'émancipation du sujet. L'image occupe d'ailleurs elle aussi un statut intermédiaire, en ceci que dans sa création elle peut à la fois animer la pensée en rapprochant l'affect de la représentation, alors que dans sa consommation, elle peut devenir une fixation en empêchant toute élaboration psychique (idolâtrie, identification, etc.).

Freud introduit pour la première fois explicitement le concept de répétition dans *Remémoration, répétition, élaboration* (1914), où il observe, à même la cure, le processus de répétition à travers la névrose de transfert. La répétition est alors un transfert du passé oublié : le patient répète, mais sans se rappeler et pour ne pas se rappeler une scène traumatique. Si comme l'écrit Freud « l'analysé répète au lieu de se remémorer » (1914, p. 121), agir répétitivement est donc une manière non représentative de se remémorer, par substitution de l'acte au souvenir. Néanmoins, la répétition s'avère à la fois détenir une valeur thérapeutique puisqu'elle indique, en creux, le lieu du refoulé.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, c'est une dimension plus insistante encore de la répétition qui apparaît pour Freud, à savoir la « compulsion de répétition », dont l'aspect compulsif avait déjà été observé chez les patients souffrant de névroses obsessionnelles. Cette jonction entre « compulsion » — la pression d'une contrainte interne — et « répétition » — le sentiment

d'un destin inévitable — deviendra le terme de prédilection pour décrire les souffrances relevant des événements traumatiques, c'est-à-dire ceux auxquels nous ne sommes pas préparés et qui créent une effraction psychique, tout en mettant hors-jeu le principe de plaisir. Le caractère purement mécanique de la répétition amènera ainsi Freud à remettre en question le principe de plaisir lui-même : ce n'est ni une quête de signification ni une recherche de plaisir qui gouverne dans ces cas la psychè, qui semble obéir à un processus « machinal ».

Mais, comme nous le soulignons plus haut, la répétition perçue à travers le jeu de la bobine peut mener vers une visée progressive et même susciter un certain plaisir. Ce qui était initialement ressenti comme déplaisir (traumatisme de l'absence de l'autre par exemple) peut être repris à travers le « jeu de la répétition », à travers un travail de liaison afin de retrouver le principe de plaisir.

De façon similaire, mais dans un autre registre, la répétition semble également avoir une fonction cruciale et positive dans la Culture, entendue ici comme mouvement d'élévation qui se réalise d'une génération à l'autre dans l'histoire des sciences, des arts, des idées, etc. De la même façon que l'on répète ses leçons et ses gestes pour apprendre une théorie, un sport, une technique, la Culture implique la reprise active de tout un héritage de concepts et de visions légués à travers les siècles et les lieux (Gadamer, 1960).

Toutefois, en est-il de même pour la culture « ordinaire » ? Le rôle qu'y joue la répétition est-il vraiment constructif et émancipateur, ou y a-t-elle une tout autre fonction, dont les effets ont parfois été funestes dans l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle en particulier (production de masse, fondation de mouvement sectaire autour de figures charismatiques, ségrégation de la différence, etc.) ? Ainsi, notre intérêt se portera sur ce que l'on qualifierait comme de « l'image au quotidien » qui circule dans les médias, sur internet, la publicité, dans les transports, l'image qui provient de la « culture » avec un petit « c », comparativement aux analyses et réflexions qui s'intéressent à l'image de la Culture, avec un grand « C » que l'on attribue aux musées, et aux démarches artistiques et expressives de tout genre.

Cette définition de la culture, nous l'empruntons à Raymond William, qui fut une figure de proue du mouvement des sociologues « culturalistes » anglais du *Center for Contemporary Culture*

*Studies* de l'Université de Birmingham. Il est l'un de ceux à avoir établi et appliqué la distinction entre « haute » et « basse » culture (*high and low culture*) en s'intéressant à l'expérience de la culture, différenciée selon l'appartenance à divers groupes socio-économiques, en particulier dans *Culture and Society* (1958a), mais aussi dans l'article « *Culture is Ordinary* » (1958b). De façon tant synchronique que diachronique, Williams s'intéresse à la culture en tant qu'elle est expérimentée, archivée (*recorded*) et interprétée, ces trois facettes étant également importantes pour l'analyse culturelle. Issue de la modernité, l'idée de « haute culture » (*high culture*) apparaît alors comme une formation culturelle présentant les traits suivants :

- la haute culture aurait une valeur plus haute que la basse culture, à savoir la culture populaire du capitalisme naissant (folklore, cabarets, etc.) et la culture de masse du capitalisme avancé (télévision, « films blockbusters », etc.) ;
- de près ou de loin, la haute culture est liée à l'urbanité et à l'université, ainsi qu'aux institutions éditoriales et muséales qui s'y trouvent ;
- la haute culture serait investie d'une mission à la fois esthétique et humaniste qui l'élèverait au-delà du simple intérêt artisanal, quotidien, industriel, etc. ;
- si à l'échelle individuelle la haute culture offre une promesse de conscientisation, d'éducation et d'émancipation, à l'échelle sociale elle est paradoxalement une force conservatrice et aristocratique.

Avec une sensibilité marxiste certaine qui entrera plus tard en dialogue avec la théorie critique, Raymond Williams met en évidence le paradoxe suivant de la haute culture : alors que tout être humain devrait se reconnaître appelé par l'édification de la littérature et des beaux-arts, seuls les plus éduqués peuvent entendre ou du moins réaliser cet appel.

#### 1.4 La culture des images dans la petite culture : corpus et hypothèse de recherche

Qu'elle soit grande ou petite, la culture est un fait humain, une production humaine. Par la loi, la technique, les coutumes, etc., la culture naît du désir de s'émanciper de la nature, de ne plus dépendre totalement d'elle : l'homme est tout sauf un être simplement *naturel*. Or, cette émancipation n'est pas non plus sans conséquence, elle exige comme nous le rappelle Freud dans *Malaise dans la culture* que l'homme renonce à certains de ses désirs : tout ce qu'apporte la culture

se donne donc à un certain prix, au-delà de la renonciation aux satisfactions pulsionnelles immédiates. À la dépendance pré-historique et animale à la nature, nous avons peut-être substitué une dépendance à la culture. Vilèm Flusser, dont nous mobiliserons les écrits sur l'image dans le chapitre 4, reconnaît ce « malaise dans la culture » à travers un prisme actuel :

Partout et toujours la vie des hommes n'a été que difficulté d'être, parce qu'elle ne pouvait ni exister ni se concevoir en dehors de la culture. Qui dit culture dit à la fois aliénation et désaliénation, étouffoir et médiation, conditionnement et émancipation. Cette ambivalence flagrante propre à toute culture suscite des tensions externes, entre l'homme et sa culture, et des tensions internes dans la conscience individuelle. (Flusser, 1983, p. 154)

Quelles seraient alors les tensions propres à la culture actuelle ? D'après Lyotard dans *La condition postmoderne* (1979), la fin des métarécits religieux, économiques et politiques met à mal le rapport entre les sociétés et leur représentation de la place dans l'histoire et donc le présent. Ces changements se sont accompagnés d'une redéfinition du pouvoir et des liens sociaux (révolutions populaires, revendications démocratiques, libération sexuelle, etc.). Cela est d'autant plus vrai à un niveau économique, dans la mesure où il est désormais impossible de se représenter *qui* est au contrôle des ficelles du marché. L'économie est dépourvue de tout centre décisionnel : la main invisible d'Adam Smith (1764), qui devait harmoniser l'offre et la demande, est en réalité multiple et immatérielle, et aussi algorithmique. Cette nouvelle compréhension du lien social et du pouvoir comme étant désormais habités par un certain « vide » n'est pas sans évoquer la nouvelle clinique des souffrances psychiques contemporaines où s'exprime une désertification psychique, à savoir une difficulté à tolérer le vide, tout comme le conflit psychique ou encore la pensée (Green, 1993).

Plus près de notre culture médiatique contemporaine, et ce bien qu'elle précède de loin — bien qu'elles les anticipent — les réseaux sociaux, *La société du spectacle* de Guy Debord proposait en 1967 dans un texte polémique devenu célèbre, le concept de spectacle pour décrire le phénomène de reproduction des marchandises qui agit au sein même des sociétés contemporaines :

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. (Debord, 1967, p. 15)

En ce sens, une tendance semble agissante dans la reproduction d'images dont la valeur et le sens ne peuvent être questionnés quant à leur fondement ni leur origine — point au centre de notre hypothèse de recherche comme nous le verrons.

À la même époque, Deleuze posait un regard similaire sur les dynamiques culturelles dans sa volumineuse et dense thèse d'État publiée en 1968, intitulée *Différence et répétition* ; s'y retrouve d'ailleurs un dialogue implicite constant avec la psychanalyse :

Notre vie moderne est telle que, nous trouvant devant les répétitions les plus mécaniques, les plus stéréotypées, hors de nous et en nous, nous ne cessons d'en extraire de petites différences, variantes et modifications. Inversement, des répétitions secrètes, déguisées et cachées, animées par le déplacement perpétuel d'une différence, restituent en nous et hors de nous des répétitions nues, mécaniques et stéréotypées. (Deleuze, 1968, p. 5)

À ces auteurs, dont la notoriété est déjà établie sur la question, s'ajoute un autre penseur contemporain ; Vilém Flusser. Philosophe d'origine tchécoslovaque, il s'inscrit d'abord dans le prolongement de la phénoménologie, mais en abordant des thèmes de l'actualité sociale et technique de notre époque dans un style et un ton le rapprochant de la théorie critique. Son corpus est pour l'essentiel composé de courts essais qui s'inspirent essentiellement d'une démarche descriptive, réflexive et souvent critique. Ce que Flusser souhaite démontrer, c'est qu'il s'opère un changement de « régime historique ». Selon lui, « les grandes évolutions de nos sociétés humaines (occidentales) sont scandées en période d'*avant* l'histoire, suivie d'une période *historique*, qui se trouve aujourd'hui en phase de délitement pour laisser place à un nouveau régime d'*après* l'histoire » (Citton, 2019, p. 185), régime qui serait le nôtre. Cette post-histoire est contemporaine de l'essor des technologies de l'image et de la communication, qui sont selon lui des « boîtes noires » dépourvues d'intentionnalité consciente. En ce sens, il prolonge la réflexion heideggérienne sur la question de la technique, mais à la différence des outils traditionnels (marteau, pinceau, etc.) qui sont essentiellement sous le regard et sous la maîtrise du sujet, les « boîtes noires » que sont les téléphones, ordinateurs, appareils photographiques, algorithmes, etc. opèrent selon une logique en grande partie inconnue au regard et à la volonté de ceux qui les emploient.

Dans la lignée de ses réflexions sur l'histoire et la culture, Flusser consacrera un ouvrage majeur à la question des images techniques, intitulé *Essai pour une philosophie de la photographie* (1983). Inspiré ici par Walter Benjamin, il y décrit le rapport des images reproductibles à ceux qui les produisent et les voient, mais aussi le « monde des images » qui prend de plus en plus son indépendance et sa supériorité face au « monde de la vie ». Or, c'est tout particulièrement le cas lorsqu'il est question du destin des images numériques dans la culture ordinaire, comme nous l'établirons dans le chapitre 4. En effet, plus encore qu'à l'époque où écrivaient Debord, Lyotard et Deleuze, la production et la circulation d'images est au cœur de notre espace culturel : des images de repas ou de voyage en passant par les « icônes » médiatiques jusqu'à la diffusion en direct de catastrophes humaines ou naturelles, la production et la diffusion d'images prend une forme répétitive, peut-être compulsive, et dont on voit mal a priori à quoi se raccroche la force de ce flux de circulation. Il semble que la consommation et la recherche d'images nous plongent dans une attente sans fin, une anticipation sans résolution, et malgré tout irrésistible, comme le montre l'efficacité des *clickbait*s sur le Web, qui semblent défier toute conscience et volonté.

En partant de cette idée que quelque chose de l'expérience de la quantité vient à occuper l'espace culturel et psychique, nous nous demanderons dans quelles formes et selon quelles dynamiques s'exprime aujourd'hui le rapport entre le sujet et la culture. En d'autres mots, nous chercherons à voir quelles sont les extensions possibles des notions de quantité et de répétition au sens psychanalytique dans la littérature contemporaine relevant de près ou de loin de la théorie et de la philosophie des médias : cela se fera principalement autour de l'œuvre du philosophe Vilém Flusser, mais aussi dans diverses études récentes portant sur l'image numérique et les processus et dispositifs culturels associés.

Face à cette problématique, notre hypothèse de recherche est que la culture des images se nourrit des processus qualifiés d'« économiques » par Freud, à savoir des logiques pulsionnelles ayant trait à la quantité (décharge, répétition, compulsion, etc.), plutôt qu'à la qualité (représentations ou vécus).

Pour ce faire, nous nous plongerons dans notre troisième chapitre dans la question plus générale de la « quantité » et de la « répétition » en psychanalyse : quels sont les destins possibles de la pulsion, et quels chemins suit-elle lorsqu'elle ne trouve pas son expression dans la représentation (processus

secondaires et tertiaires)? Afin de mieux dégager l'idée de quantité en psychanalyse, nous revisiterons les concepts de « principes » du fonctionnement psychique, de certaines pathologies qui relèvent de la quantité, comme les compulsions et obsessions, et la compulsion de répétition. Une fois ces distinctions et repères conceptuels et théoriques établis, nous chercherons à décrire les processus, culturels et non pas psychiques cette fois, à l'œuvre dans la culture des images, dans le quatrième chapitre.

## CHAPITRE 2 : FREUD ET LA CULTURE

### 2.1 La « culture » chez Freud

Freud a écrit de nombreux textes au sujet de la culture. Dès 1908, il écrit un premier texte sur la culture — *La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes* — texte qui présentait comment la culture exerce une pression sur l’homme, sur ses désirs et fantasmes inconscients. Nous présenterons dans un premier temps, les propositions théoriques essentielles que Freud énonce et développe dans quatre textes, à savoir *Totem et tabou* (1913), *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921), *L’avenir d’une illusion* (1927), *Malaise dans la culture* (1929) et *L’homme Moïse et le monothéisme* (1939). Pour ce faire, nous ne nous contenterons pas seulement de résumer tour à tour ces textes, mais chercherons plutôt à y discerner et circonscrire trois conceptions différentes de la culture qui parfois s’y recourent, parfois s’y opposent.

Pour mieux situer Freud et son rapport à la culture, rappelons brièvement comment débute son intérêt et ses recherches pour les phénomènes de culture, avec *Totem et tabou*, premier texte entièrement consacré à la question culturelle. Par la suite nous situerons brièvement le projet respectif de chacune des œuvres subséquentes. Enfin, nous présenterons ici ce que Freud entend par le terme de *Kultur* : « [...] tout ce en quoi la vie humaine s’est élevée au-dessus des conditions animales et ce en quoi elle se différencie de la vie des bêtes, et je dédaigne de séparer culture et civilisation. » (1927, p. 146)

*Totem et tabou* (1913) est le premier texte freudien qui porte explicitement sur la culture, plus exactement sur *l’origine de la civilisation*, c’est-à-dire la relation relativement pacifiée des hommes entre eux. Par sa visée, cette recherche de Freud se situe à mi-chemin entre l’anthropologie et la psychanalyse. Ce qui est certain, mais à la fois négligé, c’est qu’elle aura littéralement eu, selon Wladimir Granoff, l’effet d’un « coup de foudre ». Comme le rapporte Jean-Michel Hirt dans son introduction à l’ouvrage, « Le 11 août 1911, Freud écrit à Ferenczi : “Je suis tout entier Totem et tabou” » (Freud, 1912, p. V<sup>2</sup>). Évoquer un tel « coup de foudre » pour une réflexion

---

<sup>2</sup> En raison de l’absence d’italiques dans l’édition et puisque cette confession eut lieu en 1911 — donc bien avant la publication de *Totem et tabou* —, il n’est pas certain que Freud signifie qu’il est tout entier habité par le projet de *Totem et tabou* ou s’il confie être lui-même et totem, et tabou.

psychanalytique sur la culture des premiers humains n'est pas sans impliquer des *effets* : le coup de foudre peut autant être synonyme d'une perte de la raison que de la découverte de ce qu'il y a de plus vrai et profond. Plus précisément, *Totem et tabou* témoigne de l'enthousiasme de Freud d'avoir enfin trouvé « l'origine », plus précisément celle des interdits les plus fondamentaux qu'on trouve dans l'inconscient (inceste, meurtre). La particularité épistémologique de cet ouvrage est qu'il s'appuie sur une approche anthropologique et mythologique, dont on aura pu critiquer la rigueur « scientifique ». Cela étant dit, *Totem et tabou* semble chercher à valider des hypothèses essentielles pour le corpus analytique, à savoir l'origine « culturelle » (humaine, anthropologique) du complexe d'Œdipe, celle de la culpabilité inconsciente et celle des fantasmes originaires en général (Franck, 1983).

Avec la rédaction de *Malaise dans la culture* (1929), dont les derniers chapitres cherchent à décrire un certain « au-delà » de la civilisation que seraient Éros et Thanatos, Freud cherche à dégager les principes de l'organisation sociale des hommes qui se traduit notamment par un renoncement.

*Psychologie des masses et analyse du moi* (1921) vient problématiser le rapport complexe entre deux analyses possibles de la vie humaine, soit celle menée d'un point de vue « psychologique » des foules et celle menée dans une perspective psychanalytique du moi.

Ce que nous retenons, qui semble essentiel cependant est la distinction entre les *différents niveaux d'analyse de la culture* par Freud, niveaux qui correspondent à autant de concepts différents. Il est nécessaire, dans un premier temps, de distinguer au moins trois approches ou concepts de culture qui émergent dans l'œuvre de Freud.

### 2.1.1 Le concept anthropologique de culture : le fondement mythique de la civilisation

Une première percée du thème de la culture se produit pour Freud dans *Totem et tabou*, ouvrage écrit en 1912 et 1913, habité par la question des origines de la civilisation, de la société humaine historique. Plus précisément, Freud pose les prémisses des relations entre le psychique individuel et les réquisits culturels (absence de luttes à mort menant à l'auto-destruction cyclique des sociétés tribales), relations qui culminent dans l'institution d'un inconscient collectif. C'est à partir de la lecture de travaux anthropologiques portant sur diverses tribus que Freud émet des parallèles entre le fonctionnement psychique des « primitifs » et celui des névrosés et, plus essentiellement, c'est

en prenant le chemin de la pensée mythique qu'il tente de dégager l'origine de la réalité sociale, de ses structures et de ses modalités de transmission à travers les millénaires.

*Totem et tabou* est formé de quatre parties, la première et la deuxième s'intéressant aux observations et découvertes anthropologiques effectuées par des anthropologues de l'époque, dont Wilhelm Wundt et George Frazer. La première partie est consacrée à la notion de *totem* et à la crainte de l'inceste qui y est rattachée par certaines tribus australiennes. Freud propose alors que l'expression psychologique du totem repose sur la notion d'*ambivalence*, puisque le totem est susceptible d'éveiller à la fois des sentiments tendres et hostiles. Notons que ce faisant, Freud cherche à déconstruire les concepts anthropologiques pour mettre en évidence la complexité affective et analytique qu'ils recèlent. L'enjeu s'avère être celui de montrer que les mœurs et lois sociales instituées puisent à des fonctionnements plus archaïques, voire immémoriaux. Freud révèle aussi comment certaines structures psychiques — la névrose par exemple — auraient leur correspondant anthropologique — le désir d'inceste en l'occurrence.

Dans la deuxième partie, Freud explore la notion, d'origine polynésienne, de « tabou » sous ses différentes formes (objets, pensées, lieux et mots). À la différence du totem, le *tabou* représente en lui-même l'interdit, mais tout comme le totem il est susceptible d'éveiller des désirs de transgression. D'un point de vue psychologique, Freud fera un parallèle avec l'impitoyable « conscience morale » dont s'affligent les obsessionnels, superstitieux et fanatiques, faisant ainsi écho à la notion, psychologique cette fois, de Surmoi. Freud retient ici que, face à l'interdit (totem *ou* tabou), une ambivalence des sentiments ressort : désir et crainte habitent la conscience morale primitive, de laquelle surgiraient, pour la première fois, les sentiments de culpabilité que Freud retrouve des siècles plus tard dans la société viennoise.

C'est toutefois la quatrième et dernière partie qui demeure la plus célèbre et significative. Freud y pose plus directement encore la question de l'origine et de la transmission du lien social entre les individus, mais ce à partir du mythe de la « horde primitive ». Ce mythe, inspiré librement par les travaux de Darwin, suggère qu'à l'origine du lien social se trouverait le meurtre du père primitif, c'est-à-dire de celui qui détenait tous les pouvoirs (jouissance des biens et des femmes, obéissance de tous). À un certain moment préhistorique posé à titre de fiction spéculative, les frères auraient décidé de se regrouper et d'assouvir leur haine en mettant à mort le père primitif. Or, la mise à mort

du père par les frères ne permet pas de se libérer et suscite au contraire la culpabilité (Freud, 1929, p. 90). Afin de pallier cette culpabilité primaire, les frères effectuent un *pas de plus* dans la constitution de la psychologie individuelle : ils proposent un compromis en instituant le père comme référent symbolique (et non concret). C'est alors qu'est mise en place la religion totémique qui fonde et justifie les interdits sociaux : ne pas tuer l'animal totem (substitut du père) et ne pas commettre le tabou de l'inceste (Freud, 1913, p. 172-173).

Ce « pas de plus » sera selon Jacques André (1993) l'instauration d'une *différence* au sein de l'individu entre une psychologie des masses et une psychologie individuelle. Cette différence peut être qualifiée d'« action psychique », action nécessaire afin que l'individu existe *en et par soi*. Avant la symbolisation du meurtre du père, l'« individu » n'existe qu'en tant qu'il fait partie de la horde : la psychè n'existe que de façon indifférenciée *sous l'emprise d'un idéal commun*, à savoir le père de la horde. Sur quoi repose cette différence à l'origine de la conscience morale et donc de la conscience individuelle ? Elle repose sur une certaine capacité d'autoréflexion et d'abstraction, plus exactement sur une faculté de symbolisme : « en instituant le père comme référence symbolique », l'individu accède à la conscience personnelle. Ce faisant, la structure sociale, qui jusque-là était verticale, devient horizontale ; les frères ayant abandonné la figure du père totalitaire, s'instaure alors un réseau de réciprocités et d'échanges entre les frères. S'ouvre alors pour le social un « champ des possibles » à travers un univers de sublimation, de pensées, de diversifications, etc. duquel nous, modernes, sommes plus familiers.

Cette conceptualisation mythique des origines de la psychè et cette fondation anthropologique de la psychanalyse seront par la suite très contestées par la communauté analytique. Comme le souligne Assoun : « Ce récit est filé pour répondre à une question : celle du "trou" entre "l'état originaire de la société" qui n'a jamais fait l'objet d'une observation et ce que nous constatons, des "liens d'hommes" ». (2003, p. 177). Le manque d'assises empiriques sera ainsi pris à partie, mais c'est surtout la dimension mythique qui sera contestée : en quoi ce mythe de la horde concerne-t-il individuellement chacun de nous alors que nous ne l'avons jamais vécu (consciemment) ? Freud ferait un passage à son insu entre un inconscient individuel et un inconscient collectif.

À cet égard, il semble que les critiques usuelles du « tournant mythique » de Freud négligent une nuance essentielle, à savoir que ce bagage collectif doit toujours selon Freud être repris sur un plan

individuel. En d'autres termes, il ne s'agit pas simplement d'une transmission passive, voire phylogénétique. Freud affirme en effet qu'« une partie de la tâche semble être assurée par l'hérédité de dispositions psychiques, qui ont malgré tout besoin de certaines incitations dans la vie individuelle pour s'éveiller à l'efficiencia . » (Freud 1913, p. 191). Dans ses propres termes, Freud cherche alors à réanalyser analytiquement une phrase célèbre de Goethe : « Ce que tu as hérité de tes pères, acquiers-le pour le posséder. » (Freud 1913, p. 191). *Totem et tabou* aura tout de même permis de problématiser l'origine de certains affects et interdits qui semblent aujourd'hui indissociables de la psychè, notamment grâce à la notion d'*ambivalence* entre l'amour et la haine, de laquelle découlera l'affect de culpabilité inconsciente (essentielle aux idées de refoulement, de deuil, etc.), idée qui sera elle-même reprise dans *Deuil et Mélancolie* (1917), puis dans *Le malaise dans la culture* (1929).

En résumé, nous pouvons trouver un premier concept de culture chez Freud, à savoir la culture comme étant le fond mythique pré-historique sur lequel serait fondée, sans qu'on puisse l'attester empiriquement, la conscience névrotique moderne, apte au refoulement et donc à la cohabitation pacifique entre concitoyens.

### 2.1.2 Le concept social de culture (*Kultur*) : la présence diffuse des mœurs et idéaux du présent

Plusieurs années plus tard, Freud reprend à nouveau la question sociale, en s'intéressant cette fois au fonctionnement des « foules », notion qui n'apparaît qu'au vingtième siècle naissant. Il se demande alors comment ce phénomène de « masses » est à même d'expliquer la psychè individuelle, et vice versa : y a-t-il une psychologie de masse ? La réponse de Freud est fine, mais mitigée.

Sur le plan collectif, Freud retient qu'au sein d'une foule l'individu tend à régresser, perdant sa conscience morale et s'en remettant au meneur : l'individu s'en remet alors à ses passions (sentiments) immédiates et se soustrait à l'exigence de penser. L'état d'exaltation ou d'enthousiasme que permet l'expérience de la foule créerait un partage de la libido, soit de l'énergie des « pulsions sexuelles inhibées quant au but » que Freud regroupe sous le terme d'« amour ». Ainsi, l'amour maintiendrait la cohésion de la foule, et ce, par l'abandon par chacun de sa singularité de base.

Freud se penche ensuite plus spécifiquement sur le lien particulier qui s'établit entre l'individu et le meneur. La particularité de ce lien tient notamment au fait que le meneur représente un idéal, et plus précisément un « idéal du moi », c'est-à-dire un idéal auquel aspire l'individu. Ainsi, l'identification au meneur (*Führer* en allemand, terme tristement célèbre) permet à l'individu de venir combler par procuration son idéal du moi (ou de l'autre aimé et perdu), et ce à défaut d'y être parvenu par lui-même.

Au sujet d'une telle description de l'individu au prisme de la foule, Dominique Scarfone (1999) précisera que Freud livre une description *psychologique* de l'individu et non une description *psychanalytique*. Ce rapport social à l'autorité ne relève pas tant de la clinique analytique singulière d'un patient, que d'une description éthologique générale de l'homme, voire d'un fonctionnement ayant certains parallèles avec celui du modèle hiérarchique qu'adoptent certaines espèces animales. Freud s'aventurerait ainsi — à tort ou à raison, avec succès ou non — en dehors des limites de l'épistémologie analytique.

Ce qui attire néanmoins notre attention en ce qui concerne la question de notre thèse est que Freud croit apercevoir que le processus d'identification peut aussi s'effectuer sous un mode « masochiste-passif », le meneur n'étant plus vu comme un « idéal du moi », mais plutôt comme une figure terrifiante qui endosse alors, selon l'image du père de la horde primitive, un visage terrifiant.

L'Histoire nous aura malheureusement montré qu'une telle (dés) intégration de la psyché individuelle au nom d'une psyché collective sous l'emprise d'un « meneur » est toujours possible, et ce de façon plus insidieuse et actuelle qu'on ne le croie. La Deuxième Guerre mondiale aura su mettre en évidence les degrés de soumission et d'aliénation auxquels la psyché individuelle peut se soumettre devant un leader à la fois terrifiant, mais combien charismatique.

Le concept social de culture que nous retrouvons dans un ensemble de textes dont *Psychologie des foules et analyse du moi* repose ainsi sur une approche non plus mythico-anthropologique des origines de la socialité humaine, mais bien sûr une approche sociale et actuelle des modes de « communion » des psychès entre elles (sociétés démocratiques et totalitaires), et des résonances intérieures de telles filiations (fanatisme, abnégation, etc.) autour d'un « meneur » et peut-être même plus généralement d'une idéologie. Il démontre aussi l'importance de la narrativité comme

garante de la vie individuelle au-delà de la horde primitive. En effet, il ne s'agit plus alors seulement de voir chacun répéter dans sa psychè la symbolisation du père, mais bien de traduire le désir de pouvoir qui nous habite tous. Cette action sera entreprise par la figure du poète, qui ne symbolise plus autant qu'il *sublime*, nous retrouvons ici l'un des destins de la pulsion : la sublimation (voir chapitre 3). Le rôle du poète sera alors de traduire à travers le récit et la fantaisie « le désir de pouvoir » des frères, qui auraient voulu prendre la place du père (Freud, 1921).

### 2.1.3 Le concept idéal ou normatif de culture (*Bildung*) : la fonction émancipatrice de la « haute » culture ou la consolation à travers les habitus

Dans *Malaise dans la culture*, Freud décrit la culture comme ce qui permet à l'homme de s'élever au-dessus de ses conditions animales. Deux dimensions permettent à l'homme de dominer la nature : d'abord à travers un savoir et un savoir-faire (science, techniques, technologies), ensuite à partir d'un dispositif régulant les relations des hommes entre eux, ce que l'on pourrait qualifier aussi par un « savoir-être ». (Freud, 1929) De tels dispositifs sociaux renvoient aux « institutions », que celles-ci soient d'ordre politique, économique ou moral. Selon une telle approche idéale, verticale ou normative, la culture (en allemand *Bildung*, ou « formation ») renvoie à ce qui aspire l'homme au-delà de son animalité : arts, science, etc. Ici, la culture est un *idéal* : ce n'est pas quelque chose qui est en amont de l'histoire humaine (concept mythico-anthropologique), ni quelque chose qui est dans le présent de l'homme (concept descriptif), mais bien quelque chose qui est à l'orée de l'humanité, dans son à-venir : le concept normatif de culture décrit chez Freud ce que l'homme devrait (pourrait) être.

Pour Freud, le but secret de la vie psychique serait la maximisation du « plaisir » : tout un chacun rechercherait des plaisirs immodérés. Or, la culture n'offre pas une telle possibilité à chacun d'avoir accès en tout temps à des « plaisirs intenses ». Au contraire, la culture propose un compromis : le *bonheur*. Or, Freud fait le constat et la démonstration que la culture ne parvient pas à répondre parfaitement à cette exigence et cette promesse. Par conséquent, deux voies s'offrent à l'homme, à savoir la jouissance ou encore l'évitement de la souffrance :

Ce qu'on nomme bonheur, au sens le plus strict, résulte d'une satisfaction plutôt soudaine de besoins ayant atteint une haute tension, et n'est possible de par sa nature que sous forme de phénomène épisodique. Toute persistance d'une situation qu'a fait désirer le principe du plaisir n'engendre qu'un bien-être assez tiède ; nous sommes ainsi

faits que seul le contraste est capable de nous dispenser une jouissance intense, alors que *l'état lui-même ne nous en procure que très peu*. (Freud, 1929, p. 19 ; nous soulignons)

Se déclinent alors de nombreuses expressions de la jouissance : l'isolement volontaire, la consommation (alcool, drogue), les pratiques spirituelles telles que le yoga, la recherche de sensations intenses, etc. Qui plus est, c'est le principe de plaisir lui-même, Éros, qui « entre en guerre avec le monde entier, le microcosme et le macrocosme » (Freud, 1929, p. 208). Ultiment, Éros entre en guerre avec lui-même : l'homme ne parvient pas à supporter longtemps l'exaltation du bonheur. C'est dire qu'en raison de notre constitution, nous ne serions pas « programmés » pour supporter sur le long cours le plaisir. Rapidement, le plaisir proposé par la culture ambiante porterait vers l'ennui et céderait alors la place à la tiédeur du sentiment d'aise, à savoir un sentiment de *malaise dans la culture* comme l'annonce le titre.

Il est à noter que c'est dans ce texte, apparemment marginal, car portant sur la culture, que Freud introduit haut et fort la lutte entre une pulsion de vie et une pulsion de mort. Celle-ci avait certes fait son entrée peu avant dans *Au-delà du principe de plaisir* (1921). À ce moment, elle permettait à Freud d'attester de la tendance « destructrice » de l'homme à travers ce qu'il nommera les pulsions « agressives ». Ce que clarifie le concept vertical de culture est que c'est envers de telles pulsions que la culture a lutté et doit lutter : elle exige un renoncement pulsionnel (sexuel et agressif) au nom de la vie en communauté, au nom de la *Bildung* comme éducation et élévation de l'homme au-delà de ses instincts (Freud, 1929, p. 77). Ce travail idéal de renoncement s'opère toutefois par des processus psychiques que Freud avait déjà bien identifiés, à savoir le refoulement, la sublimation, etc. — autant de processus que nous serons amenés à examiner dans les troisième et quatrième chapitres.

Si pointe dans l'œuvre freudienne un concept idéal, optimiste et moderne de culture selon lequel cette dernière libérera l'homme de ses limitations animales et pulsionnelles, Freud demeure en général pessimiste par rapport aux capacités de la culture de satisfaire à l'exigence pulsionnelle de l'homme. Il voit certes dans la science une possibilité d'émancipation face aux illusions engendrées par les religions : « Nous croyons qu'il est au pouvoir du travail scientifique de nous apprendre quelque chose sur la réalité de l'univers et que nous augmentons par là notre puissance et pouvons mieux organiser notre vie. » (Freud, 1927, p. 47) Toutefois, cet optimisme que porte la *bildung*

(arts, littérature, mais surtout de la science) semble contrebalancé par un réalisme social quant aux aspirations concrètes des hommes socialisés :

La question décisive pour le destin de l'espèce humaine semble être de savoir si et dans qu'elle mesure son développement culturel réussira à se rendre maître de la perturbation apportée par la vie en commun par l'humaine pulsion d'agression et d'auto-anéantissement. À cet égard, l'époque présente mérite peut-être justement un intérêt particulier. Les hommes sont maintenant parvenus si loin dans la domination des forces de la nature qu'avec l'aide de ces dernières il leur est facile de s'exterminer les uns les autres jusqu'au dernier. Ils le savent, d'où une bonne part de leur inquiétude présente, de leur malheur, de leur fonds d'angoisse. Et maintenant il faut s'attendre à ce que l'autre des « puissances célestes », l'Éros éternel, fasse un effort pour s'affirmer dans le combat contre un adversaire tout aussi mortel. (Freud, 1929, p. 89)

Le pessimisme de Freud s'ancre principalement dans la relation qu'entretiennent les hommes entre eux. Dans *Le Malaise*, il postule trois souffrances psychiques à savoir sa condition somatique (maladies, limitation du corps), celles qui proviennent des événements naturels, mais surtout celles qui émanent des rapports qu'entretient l'homme avec ses semblables. Le constat de Freud pourrait donc se résumer ainsi « les hommes ne peuvent ni supporter la civilisation, ni s'en passer. Il leur faut être ensemble/séparément. Cette contradiction distingue la société humaine des sociétés animales. » (Menahem, 2002, p. 102)

On retrouvera quelques années plus tard dans *L'homme Moïse* l'évocation furtive d'une possibilité de résoudre cette impasse à travers ce que Freud nommera le « travail de *Kultur* », soit un travail hautement individuel qui, à travers une analyse personnelle, conjugue le travail des conflits personnels avec l'insatisfaction vécue en raison des exigences culturelles.

Nous retiendrons pour la suite que le contexte culturel a pour effet d'exacerber et de complexifier la conflictualité de l'homme. La culture est ainsi décidément *embarrassante* : elle place l'homme aux carrefours des répressions, mais aussi des transformations, et toujours cette tension entre les deux.

## CHAPITRE 3 : LA QUANTITÉ EN PSYCHANALYSE, SES PRINCIPES ET SES MANIFESTATIONS

Parmi ces différentes perspectives sur la culture proposées par Freud, nous retenons généralement l'idée — qui est aussi un souhait à certains égards chez lui — que la Culture est le lieu où l'Homme peut s'élever, s'émanciper, la *Bildung* chez Freud. Mais, comme nous l'avons montré, il y a aussi chez Freud tout un pan de réflexion sur la culture avec un petit « c ». En effet, *Malaise dans la culture* et *Psychologie des masses et analyse du moi* mettent de l'avant les tensions inévitables qui surviennent entre l'Homme et la culture sociale, culture qui nous concerne *tous*. À la suite de Freud, plusieurs auteurs se sont intéressés à la question du « malaise dans la culture ». Or, il nous est apparu que ce problème est souvent posé et analysé à partir des manifestations de la culture sur son versant « qualitatif » : certaines catégories d'interdits, de représentations, des sentiments, des figures d'idéalisation, etc.

Du reste, la tension entre l'homme et la culture ne pourrait-elle pas aussi relever de la « quantité », c'est-à-dire des dynamiques énergétiques qui se trouvent au soubassement des représentations, comme c'est le cas notamment dans l'addiction, certaines fascinations, ou autres, qui expriment parfois quelque chose de l'ordre d'un « traumatisme social » ? Du reste, une quantité excessive peut-elle venir interférer avec les capacités représentatives ?

Pour répondre à ces questions et avancer dans notre hypothèse, nous examinerons l'histoire et le statut de la notion de quantité dans l'œuvre de Freud.

### 3.1 La découverte par Freud de la quantité dans ses manifestations cliniques

L'économique, qui s'occupe de théoriser la quantité et de comprendre ses dynamiques propres, est une dimension fondamentale de la théorie du « fonctionnement psychique » en psychanalyse, mais surtout la pièce maîtresse de la théorie des pulsions. Elle révèle aussi son importance lorsqu'il est question des « manifestations » de la quantité (intensité, trop-plein, absence, etc.) dans la clinique : celle-ci se manifeste alors à travers différents vécus ou états plus ou moins accessibles au discours et à la représentation, tels que la compulsion, l'addiction, l'accumulation, la léthargie, mais aussi l'impulsion, l'exaltation, la passion, l'obsession. Qu'il s'agisse d'un trop ou d'un trop peu, l'un des

points communs de ces expressions quantitatives de la vie psychique est leur tendance à *insister, recommencer, répéter*. Lorsqu'on les considère dans leurs manifestations souvent mécaniques et sans contexte ni intention, ces états quantitatifs apparaissent « purs » et surtout dépouillés de tout « sens ». De façon générale, la psychanalyse retient que ce qui *insiste* et *se répète* est le témoin d'un contenu, non représenté, non symbolisé lié à un ou des événements de nature traumatique.

À son origine, la thérapie analytique préconisait et pratiquait la catharsis, avec pour but de déloger les affects coincés des patientes hystériques, et ce à travers la réminiscence de la scène d'origine : en « suscite [ant] la reproduction des processus psychiques de la situation en question, [on peut] les conduire par une activité consciente à un complet déroulement » (Freud, 1914, p. 117). Dans *Remémoration, répétition et perlaboration*, Freud se ravise toutefois : il remarque que certains patients ne parviennent pas à se remémorer. Dans de tels cas plutôt, « l'analysé répète au lieu de se remémorer [...] il répète tout ce qui vient, provenant des sources de son refoulé, [tout ce qui] s'est déjà imposé dans son être manifeste : ses inhibitions et ses attitudes ne servant à rien, ses traits de caractères pathologiques. » (Freud, 1914, p. 121)

De même, dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud remarquait que la « reproduction fréquente des mêmes mots lors de l'écriture ou du moment de copier — des persévérations — n'est pas sans signification » (1901, p. 34), laissant entendre que, même en dehors de toute psychopathologie diagnostiquée, quelque chose ici pousse, persévère.

Il semble donc que quelque chose cherche à s'exprimer par la répétition plutôt que par la remémoration, qui est une forme de représentation consciente : le refoulé, c'est-à-dire la trace d'un moment, le plus souvent traumatique, inadmissible ou intraduisible, chercherait dans de pareils cas à revenir à la surface par l'entremise de diverses expressions *quantitatives* (compulsions, ritualisations, pensées obsessionnelles, répétition, etc.).

Si elle ne s'exprime pas de façon représentationnelle ou qualitative, comment alors décrire et analyser une telle dimension psychique d'ordre quantitatif, terme principalement utilisé par Freud dans *L'esquisse d'une psychologie scientifique* (1895) ? Qu'est-ce qui, en amont et des tréfonds de la psychè, vient pousser et provoquer les reproductions oniriques et traumatiques, pour ne nommer que celles-là — s'agirait-il d'une économie plus profonde marquée par les charges et surcharges

d'un quantitatif « pur » ? Et cette pure quantité, est-ce quelque chose qui se ressent ; est-ce quelque chose qui a des représentations d'un autre type (irruption d'images ou d'impulsions subites) ; est-ce quelque chose qui n'apparaît que dans un agir ou un comportement répétitif, etc. ? Qu'est-ce qui relie de tels états subjectifs à la dimension de quantité que Freud pose une première fois en 1895 dans *L'esquisse*, avant d'y revenir beaucoup plus tard dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920) ?

Souhaitant reprendre certaines intuitions freudiennes qui sont au fondement de la théorie psychanalytique et qui relèvent principalement du spectre de la quantité et de ses concepts liés (énergie, libido, pulsion), nous reviendrons sur certaines propositions cruciales de *L'esquisse* (1895) concernant la quantité et les « principes de fonctionnement psychique ». Suivant une approche chronologique, nous poursuivrons nos réflexions en examinant certains textes qui composent *Métapsychologie* (1915), à savoir « Pulsion et destins des pulsions », « Le refoulement » et « L'inconscient ». Nous nous pencherons alors plus spécifiquement sur le concept de pulsion afin de voir comment la quantité se manifeste, sachant que la pulsion est inconnaissable en soi et que l'on n'a accès qu'à ses manifestations à travers « la mise en acte » de nature inconsciente ; dans le rêve et le fantasme, notamment. Nous nous baserons sur le commentaire critique que fait Paul Ricœur dans *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965) au sein des chapitres intitulés « Une énergétique sans herméneutique » et « Pulsion et représentation dans les écrits de *Métapsychologie* ». Pour fournir un éclairage plus concret à cette quantité posée par la théorie freudienne, nous nous réfèrerons ensuite à certaines psychopathologies de la quantité, à savoir l'hystérie, les obsessions et les compulsions, en insistant sur la « compulsion de répétition ». Enfin, nous concluons sur l'ultime destin pulsionnel qu'est la sublimation, destin qui s'inscrit toujours selon Jean Laplanche dans un processus de civilisation, c'est-à-dire d'adaptation sociale de la pulsion, ou encore une adaptation de la quantité.

### 3.2 L'esquisse d'une psychologie scientifique

*L'esquisse d'une psychologie scientifique* (1895) est fortement inspirée par le mouvement scientifique qui anime l'époque de la fin du 19<sup>e</sup> et début du 20<sup>e</sup> siècle. Fleurissent à ce moment les théories scientifiques qui s'intéressent aux lois mécaniques qui régissent la nature matérielle. Des thèmes comme la pression, la poussée ou encore l'attraction animent la réflexion de chercheurs de tous acabits. Ce désir de pouvoir expliquer et prédire de manière scientifique les différents

phénomènes de la vie s’immisce dans plusieurs courants de pensée : en biologie, en physique et en chimie certes, mais aussi en psychologie. Freud n’échappera pas à cette tendance dominante, que l’on peut qualifier de physicaliste. Comme Ricœur le souligne, *L’esquisse* propose dans ce contexte « une théorie physico-physiologique, fondée sur les idées de force, d’attraction et de répulsion, régies par le principe de conservation de l’énergie. [...] Selon ce principe, la somme des forces (motrices et potentielles) demeure constante dans un système isolé. » (1965, p. 82). C’est sans compter que l’époque est aussi marquée par l’effervescence de la technique, qui promet à l’homme d’aller au-delà de ses propres capacités, et Freud ne manquera pas de chercher à faire de sa théorie une application dite « technique » à cet égard ; ce n’est pas un hasard si Freud souhaite faire de sa théorie une technique, qui aura aussi à suivre des principes inspirés des sciences naturelles (transfert, résistance).

C’est à ce moment de l’histoire de la science que la psychanalyse fera usage de la notion de quantité, notion qui se retrouve dans les premiers écrits de Freud. Écrits presque simultanément, *L’esquisse d’une psychologie scientifique* et les *Études sur l’hystérie* proposent certes des projets différents — d’un côté une théorie scientifique de la psychè, de l’autre une description clinique de la psychopathologie hystérique —, mais ils empruntent tous deux leur terminologie foisonnante aux sciences physiques de l’époque (tension, décharge, flux, constance, etc.). Voyons quelles conséquences cela entraîne sur le concept psychanalytique de quantité.

### 3.2.1 *L’esquisse* : une brève description

*L’esquisse* exprime le désir de Freud de trouver un modèle intégré du fonctionnement psychique ; « intégré », puisqu’il souhaite pouvoir rassembler et unifier plusieurs savoirs, qu’il s’agisse des nouvelles données sur la neurophysiologie (neurones et connexions synaptiques), ou de celles de la physique des fluides, de l’électricité (forces, mouvements, quantités, résistances, etc.)... Ce modèle est en même temps une tentative par Freud de traduire scientifiquement les observations cliniques faites au même moment en 1895 avec son collègue Breuer<sup>3</sup> au sujet des souffrances hystériques dont le corps est le porte-parole.

---

<sup>3</sup> À ce propos, Breuer s’opposait toutefois à l’idée d’une possible transcription neurologique des troubles psychiques. Il écrivit dans *Études sur l’hystérie* (1895), publié avec Freud et à quelques mois d’intervalle avec la publication de *L’esquisse* que « Dans ces pages nous parlerons peu du cerveau et pas du tout des

Plus spécifiquement, l'objectif de *L'esquisse* est alors « de faire une présentation des processus psychiques en tant qu'états *quantitativement* déterminés d'éléments matériels [les neurones] » (Freud, 1895, p. 11 ; nous soulignons). Ainsi, deux notions principales sont au cœur du propos, à savoir la quantité (Q) et les neurones (N), et il s'agit essentiellement de décrire comment circulent les quantités d'énergie à travers les neurones, selon qu'ils sont en « repos » ou en « mouvement » (Q<sub>n</sub>). La présupposition de Freud est que l'appareil neuronal doit manœuvrer avec des « quantités d'excitations » qui surviennent en lui avec une pression plus ou moins grande et fluctuante. C'est sur cette base qu'il distinguera trois systèmes distincts, à savoir la mémoire qui repose dans les neurones dits Ψ, la conscience dans les neurones ω et la perception dans les neurones φ (parfois notés « W », pour *wahrnehmung*, perception).

Toutefois, dès les premières pages de *L'esquisse*, plusieurs problèmes se posent entourant le terme même de « quantité », qui peut sembler équivoque tant d'autres termes apparentés lui seront substitués çà et là. Afin de définir ce qu'il entend par « quantité », Freud renvoie à la notion d'« excitation », et ce bien qu'il dise souvent aussi « quantité d'excitation »<sup>4</sup>. Il faudrait donc pouvoir distinguer ce que sont quantité et excitation. Les excitations relèveraient des principaux besoins physiologiques humains tels que la faim, la soif, la fatigue. Ricœur soulève que Freud en dit néanmoins très peu quant à l'origine de la quantité de telles excitations, sinon qu'elle résulte de

---

molécules. Les processus psychiques doivent être décrits dans la langue de la psychologie » (Freud et Breuer, 1895).

<sup>4</sup> Ce renvoi au terme d'« excitation » pose également des difficultés quant à sa définition. Nous verrons à cet égard plus loin la parenté entre « excitation » et « pulsion » dans la théorie freudienne. Le concept d'excitation, généralement admis par la communauté analytique, n'a pas de définition consensuelle, du moins d'un point de vue théorique. Certains retiennent une définition « corporelle » de l'excitation, alors que d'autres refusent une telle acceptation, par exemple Laplanche, qui parle d'un « fourvoiement biologique » de la théorie freudienne (2006), et Jeammet (2005). On remarque non sans étonnement que le concept est d'ailleurs absent du *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967). Quelle motivation sous-tend ce choix chez Laplanche et Pontalis ? On peut donc se questionner sur cette tendance « refoulante » à l'endroit de ce concept, comme si « la théorie freudienne fonctionn[ait] elle-même comme pare-excitation : énorme montage théorique et machine à sublimer, écriture de l'excitation, c'est-à-dire passage au tamis de la sublimation de toute l'énergie sexuelle, évacuation de l'excitation sur la scène théorique et clinique, démonstration de la maîtrise du circuit et de son quantum d'énergie. [...] Et pourtant, toute la théorie est traversée et même innervée par cette notion d'excitation : c'est tout le paradoxe de la pensée freudienne, toujours entre le physiologique et le psychologique. » (Foeillet-Perruche, 2016). Néanmoins, le concept d'excitation, tout comme celui de « quantité », trouve un sens plus évident en clinique, afin de décrire une multitude d'affections et d'états psychiques, qu'il s'agisse de propos qui deviennent fébriles ou encore d'un corps qui s'agite ; *quelque chose se passe*.

la « sommation d'excitation homologue à l'énergie physique : c'est un courant qui circule, qui "occupe", "remplit" ou "évacue" et "charge" les neurones [...] C'est en ce sens que *L'esquisse* parle de "neurones investis" ou "vides" » (Ricœur, 1965, p. 83). En parallèle, Freud affirmera dans *Études sur l'hystérie* qu'il n'est pas possible de mesurer la « quantité psychique », la rendant ainsi plus difficile encore à saisir et définir alors que les symptômes hystériques sont

comme des affects et des séquelles d'émotions qui ont agi à la manière de traumatisme sur le système nerveux. (...) Il est devenu impossible de ne pas prendre en considération *la question de la quantité (même si elle n'est pas mesurable)*. Il faut comprendre que se passe comme si une certaine somme d'excitation abordant le système nerveux se trouvait transformée en symptôme durable dans la mesure où elle n'est pas, suivant son importance, utilisée sous forme d'action extérieure. (Freud et Breuer, 1895, p. 67, nous soulignons)

Ricœur souligne cependant que même s'il n'est pas possible de mesurer la quantité, celle-ci doit malgré tout répondre à certains principes que l'on peut comprendre et analyser, tout comme c'est le cas pour les lois physiques dans les sciences naturelles : « la quantité n'obéit à aucune loi numérique, [mais] elle est régie par un principe, le principe de constance, que Freud élabore à partir du principe d'inertie » (1965, p. 84). Ainsi, le système neuronal repose sur une « structure » composée de Q et de N, et dont le fonctionnement vise la décharge complète, le modèle s'avérant ainsi fidèle aux modèles scientifiques de l'époque.

### 3.2.1.1 Faute de pouvoir mesurer ; les principes qui régissent la « quantité »

Un des premiers principes de *L'esquisse* est en effet celui d'inertie, qui consiste en une dynamique d'accumulation et de décharge d'énergie : les neurones doivent se débarrasser de la quantité de façon à retrouver un état de quiétude, qui est l'état d'inertie. En d'autres termes, ce principe repose sur l'« arc réflexe » ; l'inertie neuronale impose à l'énergie qu'elle s'écoule librement, qu'aucune résistance ne s'impose à elle.

Le principe d'inertie n'est pourtant pas qu'un emprunt à la science ; il s'expose et s'impose aussi dans les observations cliniques de Freud auprès des hystériques. Il croit observer chez ces patients des manifestations d'une « énergie libre », qui s'exprime par le fait que choses, mots et idées se déplacent à fond de train, mais ce, toujours dans le but de retrouver une expérience, à savoir celle de la satisfaction, qui est quiétude et degré zéro d'excitation momentanée. Ainsi, des « exigences

impérieuses des besoins intérieurs » (Freud, 1911, p. 137) contraignent l'ensemble de la psychè (actions, représentations, etc.) à réinstaurer un état d'inertie première et béate. Comme le décrit Laplanche dans *Nouveaux fondements pour la psychanalyse* (1987), dans une telle recherche effrénée de la quantité nulle, toutes les dimensions du psychisme se trouvent mobilisées et ce faisant réduites à un seul et même niveau quantitatif (plus ou moins d'excitation) :

C'est qu'il est un niveau où les pensées se comportent comme des choses, comme des mobiles qui se transmettent à cent pour cent leur quantité de mouvement. Le déplacement dans le rêve n'est pas autre chose ; lorsqu'il marche à plein, tout passe sans reste de l'image A à l'image B, B est complètement passé dans A ou A dans B. (Laplanche, 1987, p. 54)

Sous le régime de ce processus primaire, les représentations ont elles-mêmes un fonctionnement que Laplanche qualifie de « plein, au sens où l'on peut dire qu'il existe entre les représentations (neurones) en cause un passage à "plein tuyau" » (2016, p. 21). Cela signifie du même coup que le travail symbolique s'en trouve pour sa part réduit à son expression la plus minimale : si tant est qu'il y en ait, les représentations s'enchaînent les unes aux autres dans le seul but de trouver le chemin le plus court vers la satisfaction, c'est-à-dire vers le retour à l'inertie.

Ce mode de fonctionnement constamment attiré vers la décharge est pourtant loin d'être celui du commun des mortels, inséré dans la vie sociale et devant donc temporiser sans cesse le désir de retrouver la quiétude énergétique absolue. Freud réalise dès les premières pages de *L'esquisse* qu'une telle position n'est en effet pas *viable* pour l'organisme qui doit répondre à certaines exigences essentielles (se nourrir, se déplacer, etc.). Ce faisant, par l'entremise d'actions spécifiques « le système neuronique se voit obligé de renoncer à sa tendance originelle à l'inertie [...] Il doit apprendre à supporter une quantité emmagasinée ( $Q_n$ ) qui suffise à satisfaire les exigences d'un acte spécifique. » (Freud, 1895, p. 317) Un deuxième principe est alors introduit : le principe de constance. Le principe de constance a pour fonction de maintenir la quantité au plus bas degré d'excitation nécessaire pour que la psychè demeure « sous tension », active ou prête à agir, et ce, de manière constante (pendant la vie éveillée du moins).

Contrairement au principe de plaisir, le principe de réalité exige des « actions spécifiques » afin de retrouver un état de constance ou d'équilibre, par divers compromis et échanges ; le système

neuronal doit pour ce faire garder en réserve de l'énergie (quantité). Pour négocier économiquement le rapport entre plaisir et réalité, il s'agira notamment de mobiliser dans certains cas « de plus petites quantités d'investissement au prix d'une moindre dépense (décharge) de celle-ci » ou encore de transformer l'intensité du flux énergétique « par le moyen d'une élévation du niveau de l'ensemble du processus d'investissement » (Freud, 1911, p. 138).

Ainsi, après avoir postulé que la tendance primordiale du système neuronal est de liquider toute énergie pour retrouver une absence de toute tension interne, Freud postule maintenant qu'il est nécessaire pour la psychè d'en conserver toujours une certaine quantité minimale. Dans les mots de Laplanche :

Le système neuronique est forcé d'abandonner la tendance originaires à l'inertie, c'est-à-dire au niveau = 0. Il doit se résoudre à avoir une provision de quantité, pour satisfaire aux exigences de l'action spécifique. Dans la façon dont il le fait, se montre cependant la continuation de la même tendance, modifiée en effort pour maintenir au moins aussi basse que possible la quantité, et à se défendre contre les augmentations, c'est-à-dire à la maintenir constante. (Laplanche, 2016, p. 21)

Pour résumer, alors que le principe d'inertie vise la suppression de toute quantité d'excitation, le principe de constance vise le maintien de la plus petite quantité nécessaire ; le premier vise une quantité nulle, le second une quantité minimale.

### 3.2.2 Conscience et quantité

On voit que Freud décrit deux principes bien différents qui viennent décrire la manière dont la « quantité » circule au sein de la psychè. Ces deux principes ne sont pas forcément en contradiction dans la mesure où l'on pourrait avancer que le principe d'inertie rendrait compte de l'autorégulation d'une psychè conçue comme monade intrapsychique (isolée des demandes, sollicitations, qui viennent du monde) alors que le principe de constance rendrait compte de celle d'une psychè en tant qu'elle cherche à persister à travers les exigences et les aléas de la vie extra-psychique : pour « fonctionner » dans sa dépendance au monde, le sujet ne peut pas se laisser aller dans une neutralité d'énergie ; il doit entretenir une activité ou des investissements psychiques minimaux et surtout constants. Il y aurait au moins deux façons générales de l'expliquer : d'une part, sans investissement minimal de sa propre énergie, la psychè serait léthargique au point de mettre en péril sa survie (ce qui serait contraire à cet autre principe qu'est l'autoconservation) et, d'autre part,

la psychè doit emmagasiner une certaine quantité d'énergie pour ensuite pouvoir la déployer en vue des actions (mouvements) nécessaires ou souhaitables qui surviendront.

Mais comment communiquent ces deux principes ? Une telle communication est-elle même possible ? Afin d'établir des ponts de « communication » entre les différents principes, Freud doit faire appel à un autre type de neurones, les « neurones perceptifs » ( $\varphi$  ou  $W$ ). Lorsque ces derniers sont tournés vers le monde extérieur (le phénomène de la perception), ils auraient accès à une panoplie de qualités sensorielles. Mais lorsque tournés vers l'intérieur, ils ne percevraient que les variations, c'est-à-dire « les augmentations et diminutions de tension qui se traduisent dans une seule gamme qualitative : l'échelle plaisir-déplaisir » (Laplanche et Pontalis, 1967, entrée « Principe de plaisir »). Le qualitatif serait donc simplement le versant subjectif des variations de la quantité. Freud décrit ainsi comment « le déplaisir coïnciderait avec une élévation du niveau de la  $Q_n$  ou avec une augmentation de la tension [...] Le plaisir naitrait d'une sensation de décharge. » (1895, p. 331). Pour Freud, la quantité est pour ainsi dire « perçue » par l'entremise de sensations qualitatives que sont le plaisir et déplaisir. Postuler la présence des neurones perceptifs, consiste pour la première fois à ouvrir le champ de la conscience qui, elle, donne accès à toutes ces qualités relevant des sensations et ultérieurement de leur représentation.

C'est ainsi que Freud en viendra à proposer un système de « tuyaux communicants » entre les différents systèmes, en fonction de la circulation et de la traduction des différents degrés de la  $Q_n$  en sensations de déplaisir et de plaisir :

Or, comme le système de perception ( $W$ ) est, nous le présumons, rempli par la mémoire  $\Psi$ , il s'ensuit que la charge augmente dans  $W$  quand le niveau s'élève en  $\Psi$  et diminue quand ce niveau baisse. Le plaisir et le déplaisir seraient les sensations dues à la propre charge, au propre niveau de  $W$ , alors que  $W$  et  $\Psi$  fonctionneraient à peu près comme des tuyaux communicants. C'est de cette manière que les processus quantitatifs en  $\Psi$  parviendraient au conscient sous une forme qualitative. (Freud, 1895, p. 331)

La conception freudienne de la conscience découlerait donc du principe plaisir-déplaisir, et non l'inverse.

Voyons maintenant quelle interprétation critique feront Jean Laplanche et Paul Ricœur du modèle énergétique qui prévaut dans la pensée de Freud à l'époque de *L'esquisse*.

### 3.2.2.1 La perspective de Jean Laplanche : actualité du signe et principe de constance

Comme indiqué, pour Laplanche le principe plaisir-déplaisir est la transcription *subjective* de la tendance du système à la régulation des tensions propulsées par une certaine énergie (souvent nommée « excitation »). Tout le problème demeure alors de savoir s'il est possible de connaître quoi que ce soit de cette énergie avant ses manifestations conscientes (dans la sensation). Comme le souligne Laplanche :

Le principe de plaisir est un principe régulateur exigeant une sensation actuelle pour tout mettre en marche, c'est un principe qui, déjà, joue au niveau des représentations elles-mêmes et non au niveau du représenté, du visé, du projeté. Comme le mouvement est toujours un mouvement qui va du déplaisir au plaisir, on conçoit que, dans ce couple, le terme actuel, motivant, soit le déplaisir. Freud à plusieurs reprises parle d'une régulation automatique du cours des processus psychiques par ce principe, ce qui ne signifie pas autre chose que la reprise de la thèse fechnerienne. (Laplanche, 2016, p. 12)

La distinction entre qualité et quantité se précise, la question étant maintenant de savoir si plaisir et déplaisir doivent être compris comme des « qualités sensorielles » (Freud, 1911, p. 137) ou affectives vécues par le sujet ou si elles sont en elles-mêmes de simples quantités qui existent et insistent auprès du système psychique avant toute médiation ou représentation.

Pour Laplanche, ce que l'on parvient à connaître de l'énergie ne se donne qu'à travers le « signe » qu'est le déplaisir et qui sera ensuite interprété par la conscience : ce n'est que lorsque la tension quantitative franchit un certain degré que le vécu qualitatif apparaît enfin à la surface pour ainsi dire. Ce n'est donc qu'une fois qu'elles ont dépassé un certain seuil critique d'intensité (sensation actuelle, selon Laplanche) que les charges énergétiques « sont perçues par le système perception-conscience au moins à titre d'affect commençant, de signal » (Laplanche, 2016, p. 13) : une activité de refoulement, de représentation, de mouvement doit alors avoir lieu pour que le système maintienne son intégrité, sa contenance. Avant que la représentation « j'ai envie de manger cette chose » ou « ce moustique m'a piqué » survienne, un ensemble de processus doit avoir lieu en arrière-scène : une odeur afflue progressivement aux nerfs olfactifs, une sensation d'engourdissement monte en acuité, etc. Mais ce n'est qu'une fois que le déplaisir (faim, manque, irritation, etc.) devient *actuel* qu'il suscite une action : autant dire que l'action suit la représentation, qui elle-même suit le déplaisir qualitatif, qui lui-même suit le déplaisir purement quantitatif survenant sur le plan énergétique. Pour Freud, ce qui demeure absolument premier est la « tension »

au sein des fluctuations quantitatives, mais, selon Jean Laplanche, elles ne se révèlent qu'à travers des « signes d'actualité ». Or, ces signes n'apparaissent qu'au niveau conscient : « Freud déclare explicitement que [le principe de constance] est le fondement du principe de plaisir. *L'un ne serait que la traduction, sur le plan du vécu subjectif, de l'autre.* » (Laplanche, 2016, p. 16, nous soulignons)<sup>5</sup>.

Le principe de constance serait d'ailleurs apparu selon Laplanche (2016) comme une réponse à la découverte du principe de réalité par Freud — qui implique nécessairement la conscience —, et non d'une réflexion physicaliste sur l'inconscient neuronal. En effet, ce qu'exige le principe de réalité est une dépense énergétique qui ne fournit en retour aucun plaisir direct à la psychè. Par le principe de réalité :

On abandonne un plaisir immédiat, aux conséquences peu sûres, mais ce n'est que pour gagner, sur cette nouvelle voie, un plaisir plus tardif assuré. Cependant, cette substitution a causé une impression endo-psychique si puissante qu'elle se reflète dans un mythe religieux particulier. La doctrine selon laquelle on est récompensé dans l'au-delà pour avoir renoncé [...] n'est rien d'autre que la projection mythique de cette révolution psychique. (Freud, 1911, p. 140)

On note alors que le principe de réalité exige donc quelque chose de l'ordre d'un sacrifice énergétique, ce qui serait incompréhensible et inexplicable si seul le principe d'inertie gouvernait la psychè, qui préférerait alors se réfugier dans la satisfaction hallucinatoire ou dans l'extinction de tout désir de vivre dans le monde (nirvāṇa). De façon plus importante toutefois, il appert que le principe de constance relève selon Laplanche des processus secondaires, ou du système de représentations du moi, qui est, rappelons-le, selon Freud un « moi [est] comme un réseau de neurones investis et bien frayés les uns par rapport aux autres ... » (Freud, 1895, p. 71) Le moi est un frein au processus primaire : le moi sert à inhiber l'hallucination, à inhiber le « principe d'inertie », notamment en liant ce qui est délié, en atermoyant la décharge, etc.

Laplanche insiste donc, comme le fera Ricœur à sa façon, sur le fait que les principes qui régissent la psychè en psychanalyse sont nécessairement concomitants à « des représentations ». En d'autres

---

<sup>5</sup> En effet, Freud ne saurait être plus clair dans *Au-delà du principe de plaisir* : « Le principe de plaisir se déduit du principe de constance ; en réalité, le principe de constance a été inféré des faits qui nous ont imposé l'hypothèse du principe de plaisir. » (Freud, 1920, p. 7)

mots, il n'y aurait pas de processus quantitatif « pur » ou dépouillé de toutes représentations : « Les principes de la psychanalyse sont des principes qui règlent la circulation, le long de chaînes et bifurcations associatives, d'un certain quantum dit "affect". Ce sont des principes qui ont été découverts et ne sont valables qu'au niveau des représentations, dans le champ propre où se meut la psychanalyse. » (Laplanche, 2016, p. 23)

### 3.2.2.2 Perspective de Paul Ricœur

Ricœur se penche sur la même question qui taraude Laplanche, à savoir comment expliquer « tout le travail de déchiffrement, de toute lecture de symptômes et de signes [lorsque l'on tente] de faire correspondre une psychologie quantitative du désir, comparable à la psychologie quantitative des sensations de Fechner, à un système mécanique de neurones » (1965, p. 91).

Pour Ricœur, *L'esquisse* n'est pas seulement une description mécanique « coupée de l'interprétation par son hypothèse anatomique ; c'est déjà une topique, *reliée souterrainement au travail de déchiffrement des symptômes*. Il y a déjà de l'herméneutique dans ce texte. » (1965, p. 93 ; nous soulignons) Sa position hétérodoxe consiste alors à dire que même les premiers travaux de Freud, à savoir ceux les plus habités d'une volonté scientifique et théorique et les plus axés sur une énergétique, impliquent une dimension herméneutique : c'est l'interprétation des signes de la quantité qui préoccuperait Freud, non la quantité elle-même.

La notion de « quantité » est déjà une traduction selon Ricœur puisqu'elle évoque de manière concrète et sensible une réalité observée par Freud à travers son travail clinique auprès de patientes hystériques : ce n'est donc pas un concept pur construit théoriquement (comme les notions de force ou d'énergie en physique), mais bien un concept obtenu empiriquement, dans un effort de donner sens. C'est ce que Freud nomme lui-même dès les débuts de *L'esquisse* : « ce concept résulte directement des observations cliniques de pathologie, surtout dans les cas de "représentations hyper-intenses" (comme dans l'hystérie et dans la névrose obsessionnelle où, nous le verrons, le caractère quantitatif est plus marqué que chez les normaux.) » (Freud, 1895, p. 316) De la même façon, le « travail » qu'observe Freud, c'est bien celui du rêve, du deuil et celui de la névrose. Les concepts dynamiques de « défense, résistance, refoulement, transfert, sont déchiffrés dans le travail de la névrose, dans "l'élaboration psychique de la libido" [...] Du même coup les concepts

énergétiques sont déjà corrélatifs de toute l'activité d'interprétation mise en jeu par l'étiologie des névroses. » (Ricœur, 1965, p. 93)

Ainsi pour Ricœur, *L'esquisse* apparaît comme une dernière tentative par Freud pour élucider des faits *foncièrement* psychologiques à partir d'un modèle neurologique, qu'il abandonnera ensuite, comme le présageait l'importance que Freud accordait déjà aux processus interprétatifs inhérents à la psychè. En effet, peu d'années après, avec la théorie de la névrose et surtout de son étiologie sexuelle, dans laquelle aucune hypothèse organique n'est postulée, Freud prendra un pas de recul par rapport aux sciences naturelles. La rédaction de *Métapsychologie* est, en ce sens, un pas décisif de Freud afin d'élaborer une théorie psychique en dehors du registre biologique.

### 3.3 *Métapsychologie* ; les destins de la pulsion sexuelle

#### 3.3.1 La pulsion dans la première topique

La pulsion est bien sûr une notion incontournable en psychanalyse, tant elle est au fondement de son édifice théorique et qu'elle traverse les travaux de Freud, de *L'esquisse d'une psychologie scientifique*<sup>6</sup> 1895 à *L'homme Moïse et la religion monothéiste* en 1939. C'est néanmoins une notion que Freud a retravaillée à différentes reprises, pour lui donner de nouvelles inflexions et fonctions. Pour ne noter qu'une de ces grandes modifications, alors que dans la première topique le principe de plaisir règne, au tournant des années 20 la pulsion de répétition apparaît comme pulsion propre et opposée à la pulsion sexuelle et inscrit alors un nouveau dualisme, celui des pulsions de vie (ou sexuelles) et de mort.

Bien qu'elle soit tout à fait cruciale, la notion — de même que sa traduction — s'avère avoir des contours flous. Selon Laplanche et Pontalis (1967), la pulsion est, de façon générale, ce qui fait tendre l'homme vers un but, soit celui de la satisfaction. Freud distingue clairement la notion de pulsion (*Trieb*) de celle d'instinct (*Instinkt*), qui désigne un comportement adopté par une espèce (donc indistinctement par l'ensemble des individus qui la compose) et dont la finalité et l'objet sont

---

<sup>6</sup> Selon les traducteurs de l'édition Scripta (2011), Freud aurait employé pour la première fois le terme « pulsion » dans *L'esquisse* : « La mémoire ( $\Psi$ ) est ici livré à la Q, et à l'intérieur du système s'établit ainsi l'impulsion qui entretient toute activité psychique. Nous connaissons cette puissance en tant que volonté ; le rejeton des pulsions. » (p. 57). Or, la traduction d'Anne Berman (PUF, 1956) proposait le terme de « d'instincts » (p. 336).

prédéterminés et relativement spécifiques (par exemple l'instinct nutritif, qui nous conduit à éviter certains aliments et à en rechercher d'autres, sans considération du jugement de goût qui peut varier d'une culture et d'un individu à l'autre). En contrepartie, la notion de pulsion désigne l'idée d'une *poussée* dont l'orientation est générale et dont l'objet est variable. Aussi abstraite et physique puisse-t-elle sembler à première vue, l'idée de *poussée* (*Drang*) se traduit très simplement par l'expression populaire « c'est plus fort que moi »... Nous retiendrons donc cette idée générale que la pulsion est d'abord et avant tout comprise par Freud comme une poussée, une source énergétique, dont le but et l'objet ne sont pas entièrement définis d'avance. Voyons maintenant comment les différents jalons de l'évolution de sa conception aident à en préciser — et complexifier — le sens.

Alors que *L'esquisse* développe l'idée générale que la tâche principale du système nerveux est de maîtriser les afflux quantitatifs de différents stimuli internes et/ou externes, les *Trois essais sur la théorie sexuelle* de 1905 se penchent plus spécifiquement sur la sexualité humaine. Freud cherche à démontrer que d'une part les manifestations de la sexualité ne relèvent pas simplement de l'instinct reproductif, comme cela est le cas chez les animaux. Loin de là, car c'est avec un chapitre portant sur les perversions sexuelles que s'ouvre l'ouvrage. Freud montre plutôt comment la sexualité humaine est singulière, notamment en ce que son objet — ce par quoi elle peut obtenir satisfaction — est hautement variable : une partie du corps propre (gencives, etc.), une partie du corps d'autrui (pieds, etc.), un objet inanimé (fétiche) ou encore une simple idée (fantasme, fantaisie). En s'appuyant sur les expressions diversifiées de la sexualité infantile — ce qui lui vaudra maintes réprobations morales comme on le sait —, il illustre le caractère foncièrement polymorphe du devenir et de l'assouvissement des pulsions sexuelles propres à l'humain. L'ensemble de ces démonstrations lui permettent de se donner pour la première fois une assise solide quant à la définition de ce qu'il appellera les « pulsions sexuelles », distinctes qu'elles sont de simples instincts biologiques propres à l'espèce.

C'est d'ailleurs aussi dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* que Freud aborde au passage, sans toutefois les nommer explicitement, les pulsions d'auto-conservation. À ce moment, elles apparaissent mises au second plan puisqu'elles permettent surtout aux pulsions sexuelles de se déployer une première fois, et ce, par étayage. Par exemple, la pulsion d'auto-conservation de la faim, assouvie par la succion orale, suscite un plaisir annexe, celui du suçotement, de sorte que

même en absence du lait un plaisir labial viendra à subsister, indépendamment de sa fonction d'origine, ce but de substitution devenant finalement plus prégnant dans « le système psy » que celui originaire. Pour reprendre le lexique de *L'esquisse*, l'énergie, bien qu'elle réponde à des lois générales, se diversifie en différents champs pulsionnels qui ont chacun leur caractère propre : pulsions de conservation, pulsions sexuelles, etc.

En effet, en 1915, dans le chapitre intitulé « Pulsions et destins des pulsions » de sa *Métapsychologie*, Freud cherche à différencier plus rigoureusement stimulus extérieur et pulsion. Freud insiste sur le fait que, bien qu'elle puisse émaner de stimuli corporels — souvent qualifiée par le terme « d'excitation » — l'origine de la pulsion est bel et bien interne : il y a une autonomie du système pulsionnel face à ses possibles origines corporelles, d'ailleurs inconnaissables en elles-mêmes. Cela se traduit par le fait que la pulsion exerce une force sur le système psychique qui ne peut être liquidée par l'action motrice du corps, comme ce serait le cas pour le stimulus externe (par exemple une démangeaison, un chatouillement, une sensation de pique, etc. qui peuvent disparaître en se grattant ou en effectuant un mouvement du bras, etc.). Les pulsions *soumettent* le système psychique à un travail totalement différent de la simple action motrice : elles ne trouvent pas de satisfaction dans le simple système moteur.

À ce rapide survol, on voit d'emblée la dimension proprement *économique* de la pulsion : sa présence est celle d'une *force constante*, d'une *tension* au sein de la psychè, qui prend diverses quantités ou intensités, et qui exige différentes canalisations et transformations pour être maintenue à un certain seuil tolérable ou stable. Ainsi Freud affirme que « par “poussée d'une pulsion”, on entend le facteur moteur de celle-ci, la somme de force ou la mesure d'exigence de travail qu'elle représente » pour la psychè (Freud, 1915, p. 11).

Mais d'où cette poussée proviendrait-elle ? La définition communément admise de la pulsion se refuse à répondre à cette question : le problème de l'origine de la pulsion nous renvoie plutôt à « un concept-frontière entre animique<sup>7</sup> et somatique, comme représentant psychique des stimuli issus de l'intérieur de corps et parvenant à l'âme, comme une mesure de *l'exigence de travail* qui est

---

<sup>7</sup> Comme le veut la racine latine, chez Freud le terme « animique » renvoie à l'« âme » qui, contrairement au psychisme, n'est pas organisé ou divisé, c'est-à-dire structuré en instances, topiques, etc. Le psychisme est donc lui-même un sous-ensemble de l'animique (Scarfone, 2004, p. 52, Kahn, 1993).

imposée à l'anémique par suite de sa corrélation avec le corporel » (Freud, 1915, p. 11). Bien que les sources de la pulsion soient encore plus inassignables qu'elle, Freud nomme que la pulsion tirerait ses origines du corporel, plus précisément des zones érogènes. Mais cela est déjà un abus de langage, d'une part puisque l'érogénéisation de certaines zones du corps au détriment d'autres est déjà un effet pulsionnel, et d'autre part puisqu'il n'est pas à exclure d'avance que la pulsion puisse avoir des sources non corporelles<sup>8</sup> (par exemple « culturelles »).

Il faut donc assumer jusqu'au bout l'autonomie relative des pulsions face à leur ancrage matériel qui demeure « non visible », de sorte que, comme le souligne à juste titre André Green, la pulsion peut être comprise comme une *action intérieure*. Green affirme à ce sujet que la spécificité du fonctionnement psychique est celle « d'une action retournée, intériorisée, comme moteur du désir porté à agir pour se satisfaire : c'est la pulsion. » (Green, 1995, p. 105).

Outre le fait crucial qu'elles ne se traduisent pas par une simple action motrice, les pulsions sexuelles se caractérisent par le fait qu'elles sont d'emblée multiples : elles prennent leur source à travers des stimuli organiques indépendants les uns des autres, et ce n'est qu'après la puberté qu'elles se rassemblent sous le primat du génital. Avant d'être génitalisée, l'énergie libidinale est une réalité multiple, voire anarchique, reflétant ainsi ses sources elles-mêmes diverses et parfois conflictuelles dans le corps. On le voit notamment dans le fait que les pulsions sexuelles s'étaient puis se détachent en partie des pulsions d'auto-conservation, influençant ainsi leur destinée au cours de la vie : « elles s'étaient d'abord sur les pulsions de conservation, dont elles ne se détachent que progressivement et suivent également [...] les voies que leur montrent les pulsions du moi. Une partie d'entre elles restent associées aux pulsions du moi tout au long de la vie et les dotent de composantes libidinales » (Freud, 1915, p. 15). Freud en tire plus loin sur la même page une conséquence cruciale : « Par suite des propriétés susnommées, [les pulsions] sont capables d'opérations qui sont très éloignées de leurs actions à but originelles. (Sublimation). » (Freud, 1915, p. 15).

---

<sup>8</sup> Une majeure partie des travaux de Jean Laplanche, notamment son livre *Le fourvoisement biologisant de la sexualité chez Freud* (1993), aborde et critique cette dimension chez Freud.

Nous retenons que la pulsion sexuelle est une poussée qui impose un *travail psychique* à l'appareil animique, ce qui n'est pas le cas des mouvements réflexes et de la plupart des autres instincts « purement » corporels (respirer, etc.). Ce travail du pulsionnel est possible *et nécessaire* du fait que, bien qu'elles prennent appui sur les pulsions d'auto-conservation, les pulsions sexuelles sont intriquées et demeurent à jamais associées à ce que Freud nomme les « pulsions du moi ». Si dès *L'esquisse* il apparaîtrait que le flux pulsionnel exige stabilisation et satisfaction, il apparaît maintenant que le moi a une part à jouer dans la maîtrise et les éventuelles décharges de cette tension interne. Bien qu'elle soit nécessaire au maintien de la vie psychique, la pulsion apparaît comme une force qui doit être *maîtrisée*. En fonction de cette double exigence — voire exigence paradoxale — de maintenir et dompter la quantité énergétique, la pulsion sexuelle présente selon Freud quatre destins : le renversement dans le contraire, le retournement sur la personne, le refoulement et la sublimation.

Si le destin de la pulsion peut suivre des voies aussi diverses et même inverses que le renversement et la sublimation, cela confirme l'intuition première de Freud selon laquelle la poussée ou la force pulsionnelle n'est pas à entendre comme une « action brute » qui imposerait de façon déterministe sa décharge. En effet, la pulsion semble à la fois pouvoir *pousser vers le haut, vers une complexification de l'appareil psychique et une satisfaction dans des idéaux sublimés*. L'élévation de l'homme serait-elle redevable à la pulsion et, si oui, la culture serait-elle donc un des résultats complexes et distants de l'énergie pulsionnelle ? Freud en viendra à dire que les pulsions sont *les lointains, mais véritables moteurs du progrès* (Freud, 1915). En exprimant cela, Freud ne conçoit-il pas déjà la pulsion comme étant au service de l'élévation de l'homme et du progrès de la culture ? Mais comment est-ce possible que la pulsion, réalité quantitative plus que qualitative, puisse à la fois être un « moteur » et conduire un « progrès » ?

### 3.3.2 Le travail de la pulsion sexuelle : pour aller au-delà du modèle action-décharge

Comme nous l'avons vu, la pulsion n'est pas uniquement ni unilatéralement une énergie provenant du somatique ; elle est une *énergie psychique en soi*, mais surtout la qualité de « poussée » propre à la pulsion s'avère être, sous la plume de Freud, indissociable d'un travail imposé au système psychique. Dans un premier temps, la pulsion agit comme un « représentant psychique » ou une première « transposition », du fait qu'elle un « concept-frontière » se situant entre le somatique et

le psychique : elle est l'*Hermès*, le messager qui permet de passer la frontière de la mise en représentation.

S'en suit une cascade psychique : la pulsion se retrouve elle-même et « à son tour représentée (au sens politique) par l'affect et la représentation, donnant lieu à une représentation (cette fois au sens scénique), c'est-à-dire à une élaboration psychique » (Scarfone, 2004, p. 54). Il s'agit ici d'insister sur le fait que l'exigence de travail produit par la pulsion n'est pas celle d'une « capacité » de travail en termes de force ou de poids exercé sur la psychè, mais plutôt, comme le souligne Scarfone (2004), une *complexification* imposée à l'appareil animique. Freud mentionne en effet que les stimuli à l'origine des pulsions

soumettent le système nerveux à des exigences beaucoup plus élevées, ils l'incitent à des activités compliquées [...] qui apportent au monde extérieur ce qu'il faut de modification pour que celui-ci procure la satisfaction. Nous sommes donc bien en droit de conclure que ce sont elles, les pulsions, et non pas les stimuli externes, qui sont les véritables moteurs des progrès... (Freud, 1915, p. 10 ; nous soulignons)

### 3.3.3 La complexification de la psychè au contact du conflit ; les enjeux topiques et économiques

La succession des chapitres de la *Métapsychologie* suit la complexification que subit la pulsion dans l'appareil psychique. En effet, après avoir longuement défini « les caractéristiques générales des pulsions [que] sont la poussée, le but, l'objet et la source » et avoir rappelé que « pour les pulsions sexuelles, la source est endosomatique (zone partielle), leur poussée est interne et constante, leur objet est variable et leur but est la satisfaction » (Freud, 1915, p. 15), Freud rendra compte plus directement des différentes voies que peut suivre l'énergie pulsionnelle, les différents destins qu'elle peut connaître.

En fonction de ses buts et des objets auxquels elle s'attache, les destins de la pulsion sexuelle, comme le soulignent Laplanche et Pontalis dans la définition qu'ils consacrent au « Représentant psychique » dans *Le Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), seront nécessairement psychiques, et non somatiques. Mais pourquoi ses destins seraient-ils nécessairement psychiques plutôt que de se résoudre simplement en une impulsion motrice ou une décharge somatique ? Selon Freud, c'est en raison des *conflits* que la pulsion se retrouve en quelque sorte captée et prisonnière de la psychè ; il lui est interdit de sortir telle quelle, elle doit se transformer, dans les termes ou sous le registre

qui l'a vu naître dans la psychè. Quelle que soit la résolution du conflit, le verdict sera toujours nécessairement d'ordre psychique : transformations et satisfactions seront toujours dotées de caractéristiques psychiques.

Quelle est donc cette conflictualité qui condamne la pulsion à errer sur la scène du psychisme ? Le conflit ne peut surgir qu'au sein d'un espace prédéterminé sur lequel se confrontent différents protagonistes. Cet espace ou ce champ de forces concurrentes qu'est le psychisme est une sphère intérieure délimitée et scindée en différentes topiques psychiques, nommément l'inconscient et le pré-conscient. Selon Freud, le refoulement — plus exactement le refoulement originaire — est à l'origine la scission psychique entre ces deux instances.

Le refoulement originaire est une étape hypothétique selon Freud et il lui est difficile de lui donner une définition convaincante, il l'avouera lui-même dans *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), mais ajoutera qu'« Il est très plausible que des facteurs quantitatifs comme la force excessive de l'excitation et l'effraction du pare-excitation soient les conditions immédiates des refoulements originaires. » (1926, p. 10). On retrouve ici une explication qui s'avère très proche du tournant chez Freud de 1920, à savoir que ce qui est traumatique ne relève plus uniquement de la réalité intérieure (représentations inconscientes), mais des aléas de la vie extérieure, comme l'effraction traumatique.

Par suite du refoulement originaire, se produit le refoulement secondaire ou « commun » soit celui où l'on tente de repousser des représentations désagréables et agit telle une défense soumise et exposée au principe plaisir-déplaisir : c'est lorsque l'équilibre se brise et que le déplaisir s'accroît au-delà d'un certain seuil à l'intérieur de la psychè que s'opère le refoulement. Freud propose aussi que le refoulement soit un *destin* de la pulsion et dont la représentation se voit reléguée à l'inconscient et agisse dès lors comme véritable *attracteur* : « Lorsque ce processus apparaît pour la première fois [le refoulement originaire], il donne lieu à la production d'un noyau ou d'un point central de cristallisation où se forme un groupe psychique séparé du moi et autour duquel tout ce qui dépendait de l'idée contradictoire [pour le moi] va se concentrer. » (Freud, 1895, p. 96). En démontrant ainsi les différents fonctionnements du refoulement que propose Freud, il est possible de démontrer l'origine et la différence de forces psychiques selon le point de vue topique en

l'occurrence un phénomène d'attraction pour l'inconscient, et une défense d'un point de vue pré-conscient

le facteur quantitatif se montre [encore ici] décisif pour le conflit ; dès que la représentation, choquante en son fond, se renforce au-delà d'une certaine mesure, le conflit devient actuel et c'est précisément l'activation qui entre le refoulement après soi. Un accroissement de l'investissement d'énergie agit donc, en matière de refoulement, avec le même sens qu'un rapprochement avec l'inconscient, un décroissement de cet investissement avec les mêmes sens qu'un éloignement par rapport à lui ou une déformation. (Freud, 1915, p. 39)

Les représentations psychiques s'avèrent donc *investies* d'un montant déterminé d'énergie psychique (Freud utilise aussi à partir de ce moment les termes de « libido »<sup>9</sup> et d'« intérêt »).

Une fois établie la distinction entre les registres inconscient et pré-conscient, la pulsion devient elle-même décomposable en « représentation » (au sens plus usuel du terme, disons une image mentale) d'une part et en « montant d'affect » d'autre part. Le montant d'affect « correspond à la pulsion en tant qu'elle s'est détachée de la représentation, et trouve une expression, conforme à sa quantité, dans des processus qui signalent [quelque chose] à la sensation sous forme d'affects » (Freud, 1915, p. 39). La « quantité », maintenant transposée en terrain pré-conscient, est dorénavant de l'ordre du ressenti et de l'éprouvé, mais cela ne signifie pas pour autant un sentiment ou une émotion, celles-ci étant déjà une représentation de l'intensité affective. En conséquence, l'énergie psychique dont traitait déjà *L'esquisse* s'avère désormais plus proche du « montant d'affect » que de la représentation elle-même (d'ailleurs variable, voire indifférente, dans son contenu), parce que la pulsion a trouvé son destin à travers « une expression » conforme à sa quantité.

Ce que nous trouvons au bout de ce travail de complexification de la pulsion dans la psychè, ce sont donc des représentations et des affects, à savoir les deux expressions « connaissables » ou « reconnaissables » de la pulsion. Rappelons qu'une pulsion ne peut jamais être connue en elle-

---

<sup>9</sup> La libido désigne plus spécifiquement l'aspect psychique de la pulsion sexuelle ; elle est « la manifestation dynamique dans la vie psychique de la pulsion sexuelle » (Freud, 1923, p. 62). Cela dit, dans les développements ultérieurs de l'œuvre de Freud, le terme de « libido » en viendra à désigner un champ plus vaste de formes pulsionnelles, au-delà de celles spécifiquement sexuelles, attribuables au Moi et plus généralement aux pulsions de vie. Quoi qu'il en soit, la libido se distingue aussi d'une énergie proprement somatique, disons de l'excitabilité sexuelle au sens organique.

même : « Si la pulsion ne s'attachait pas à une représentation ou ne venait pas à apparaître sous forme d'état d'affect, nous ne pourrions rien savoir d'elle. » (Freud, 1915, p. 60).

Or, précision cruciale, alors que le refoulement vient à réprimer la représentation, le lien entre pulsion et affect demeure toutefois malgré et au-delà du refoulement. Ainsi, la pulsion persiste et insiste sur le terrain du pré-conscient sous la forme d'une quantité toujours éprouvée, en « montant d'affect ». C'est ce montant d'affect qui connaîtra différents destins, ou plutôt contraint la pulsion à suivre un destin plutôt qu'un autre :

Ou bien l'affect subsiste totalement ou en partie tel quel, ou bien il subit une transformation en un montant d'affect qualitativement autre, principalement en angoisse, ou bien il est réprimé, c'est-à-dire que son développement est absolument empêché. (Freud, 1915, p. 61)

Le but ultime — pourtant impossible — du refoulement serait la *répression des affects* : « Nous savons aussi que la répression du développement d'affect est le but véritable du refoulement et que le travail de celui-ci reste inachevé si le but n'est pas atteint. » (Freud, 1915, p. 61) Freud parle ici de « répression » et non de « refoulement », parce que selon lui il ne peut exister « d'affect inconscient » (la quantité est toujours manifeste d'une façon ou d'une autre) ; seules les représentations peuvent être refoulées, parce qu'elles sont « des investissements — au fond des traces mnésiques — tandis que les affects et sentiments correspondent à *des processus d'éconduction* (*Abführung*, aussi traduit par “délestage”), dont les manifestations dernières sont aperçues comme sensations. » (Freud, 1915, p. 61-62). Or, cette éconduction des pulsions en sensations (affects) n'est pas elle-même sans accrocs ni rejets. Plus loin dans le même chapitre, Freud ajoutera en effet que « l'éconduction du système Ics passe dans l'innervation corporelle en menant au développement d'affects, mais même cette voie de décharge est comme l'avons vu disputée à l'Ics par le Pcs » (Freud, 1915, p. 72).

Ce que questionne Ricœur, c'est le passage de Freud du terrain économique (en recherchant les différents « parcours de la quantité » ou encore « des parcours de la grandeur des excitations ») au point de vue « métapsychologique » qui implique désormais trois dimensions que sont la topique, l'économique et le dynamique. C'est l'ajout de cette dernière qui, pour Ricœur, fait glisser Freud

dans ce qu'il qualifie d'une « économique pure [...] ; alors qu'il n'y est question que de placement et de déplacement de charges » (Ricœur, 1965, p. 149).

Ces déplacements de charges et de quantités sont l'expression du processus d'investissement et de désinvestissement, ce qui a pour effet qu'une même représentation peut demeurer *inscrite* dans l'inconscient et le pré-conscient ; la *dynamique* repose alors sur les jeux d'investissements.

le refoulement peut seulement consister en ceci qu'à la représentation est retiré l'investissement (pré) conscient qui appartient au système *Pcs*. La représentation demeure alors non-investie ou elle obtient de l'investissement en provenance de l'*Ics*, ou elle conserve l'investissement *Ics* qu'elle avait déjà antérieurement. Ainsi donc, retrait de l'investissement *Pcs*, conservation de l'investissement inconscient ou remplacement de l'investissement préconscient par un inconscient. (Freud, 1915, p. 63)

Pour Ricœur, le point de vue dynamique de la métapsychologie fait basculer

la théorie de l'inconscient [...] du côté d'une économique pure ; ce n'est plus le destin de la représentation, dans une histoire de sens, qui mène le jeu ; la représentation semble n'être plus que le point d'ancrage des véritables processus, qui sont d'ordre économique et que Freud schématise en quelque sorte dans le jeu réglé de l'investissement [contre-investissement]. (Ricœur, 1965, p. 150)

En d'autres mots, pour Ricœur, la métapsychologie est ce qui donne en partie un primat au jeu des investissements sur celui de la signification. Certes, mais il en demeure, comme le soulignent Laplanche et Pontalis (1967), que même si les notions économiques sont nombreuses au sein de la théorie freudienne, elles font souvent preuve d'une démonstration théorique peu rigoureuse.

### 3.4 Psychopathologie de la « quantité » ; entre compulsion et répétition

#### 3.4.1 L'importance de *L'esquisse d'une psychologie scientifique* et des *Études sur l'hystérie*

En 1895, Freud distingue dans les obsessions « une idée qui s'impose au malade [et] un état émotif associé » (1895, p. 40). Freud insiste sur le fait que l'état affectif demeure le même, alors que l'idée change ou peut changer ; l'idée ou l'objet de conscience est substituable d'un moment à l'autre et d'un patient à l'autre, alors qu'un même motif affectif continue inlassablement et indifféremment à peser. D'ailleurs, c'est cette « mésalliance de l'état émotif et de l'idée associée qui rend compte du caractère d'absurdité propre aux obsessions. » (Freud, 1895, p. 40) Pour schématiser, une certaine quantité (affect, pression, inconfort, etc.) au niveau inconscient demeure invariable malgré les changements de qualité (idées, « sentiments », etc.) au niveau conscient : quelque chose de non psychique insiste dans la psychè. L'obsession tire sa source d'un tel état émotif affectif (en un sens quasi physiologique et matériel) qui persiste, en se déguisant en une représentation « élue », puis une autre.

Sous ces diverses manifestations cliniques, la névrose obsessionnelle semble ainsi indiquer que des forces similaires s'agitent aux portes de la conscience, étant ensuite plus ou moins bien canalisées. Comme le note Laplanche, le moi « normalement constitué » serait à l'inverse, « dans sa prégnance énergétique, un élément de gravitation capable d'inhiber ce même processus primaire, et peut-être d'abord, au niveau même de la perception, de précipiter ces corrélats — méconnaissables — de notre moi, que nous nommons “objets” » (Laplanche, 2016, p. 27).

Comme on le voit, c'est bien une mise à distance ou une neutralisation de processus dynamiques primitifs (*forces* de répétition, d'attraction, etc.) qui sont à l'œuvre dans la genèse de la conscience, qui autrement demeurerait dans le présent éternel et sans lendemain, comme c'est le cas d'une certaine façon dans le monde animal. Dans les *Études sur l'hystérie* (1895), à partir d'observation de patientes hystériques, Freud et Breuer remarquent que celles-ci sont aux prises avec « *une compulsion à l'association* ». Même si elles sont « fausses », ces associations permettent de s'éloigner du noyau causal, dans un premier acte de représentation qui libère du poids de l'affect premier :

Habituellement, c'est l'impression générale liée au complexe (angoisse, deuil) qui est consciemment ressentie, et pour laquelle il faut que soit établi, par une sorte de « compulsion à l'association », un lien avec certains complexes de représentations, présents dans le conscient. (Freud, 1895, p. 53).

Les associations sont certes une défense à l'endroit du noyau inconscient (cette « impression générale » qui précède toute représentation), mais elles expriment par leur force, leur récurrence et leur plasticité une tentative nécessaire de faire du sens avec cet affect quantitatif premier, en établissant des liens (causaux, familiers, etc.) avec des éléments conscients (voir Freud et Breuer, 1895, p. 52). Ce faisant, la compulsion d'association est au service du moi, mais elle n'a de raison d'être que la présence préalable d'une poussée quantitative qui cherche à être par toutes les voies possibles, physiologiques et psychologiques. Comme le note Chervet :

La compulsion est alors perçue comme une force ayant pour conséquence de contraindre certaines pensées, certains actes et certaines réactions, à se présenter à la conscience, voire à être agis, mais leur signification échappe à la conscience. Elle apparaît dans le cadre d'une phénoménologie de la poussée. (2011, Chervet, p. 15)

En ce qui nous concerne, cela signifie qu'« *avoir des pensées* » ne témoigne pas pour autant que celles-ci soient symbolisées, qu'elles aient un sens : les idées peuvent surgir sous la contrainte d'une instance qui est en elle-même dépourvue de sens. Si tel est le cas, il faut admettre la possibilité que *l'origine des représentations (discours et images) ne soit pas elle-même représentable*.

En termes psychanalytiques, à partir et en raison du refoulement, le sujet n'a plus accès à la représentation *désirée*, de sorte qu'il déplace le quantum d'affect ou d'énergie sur d'autres représentations d'objets et d'idées investies et désirées : s'exprime alors une *compulsion d'association*. Toutefois, Freud ne conçoit pas cette *énergie secondaire* (psychique) comme étant la même que l'*énergie primaire* (origine pulsionnelle).

En 1907, dans *Actions compulsives et exercices religieux*, Freud décrit le fonctionnement du déplacement, qui se trouve notamment au fondement du travail du rêve, mais qui s'avère surtout être au fondement des actions compulsives. En effet, comme cela était entrevu déjà en 1905, le déplacement permet de s'éloigner des charges inconscientes par investissement de tout ce qui peut être doté d'un caractère futile. En ce qui nous concerne, le plus intéressant est toutefois le

revirement que présente la pensée de Freud par rapport à la pratique religieuse. Aussi ritualisée peut-elle être, Freud considère d'abord celle-ci comme étant foncièrement irréductible aux actions compulsives ordinaires, dans la mesure où cet exercice spirituel et culturel — que l'on soit athée ou non — gravite autour d'un objet (hors du monde) et chargé d'un sens qui dépasse tout intérêt séculier. Prier à l'aide d'un chapelet n'est pas la même activité que collectionner avidement des timbres... Néanmoins, Freud se rétracte quant à cette position, pour émettre cette fois l'idée que même l'acte religieux peut devenir futile, purement économique ou mécanique :

Il ne faut pas méconnaître l'existence analogue d'une tendance au déplacement de la valeur psychique dans le domaine religieux, peut-être dans le même sens de l'expression de sorte que peu à peu le cérémonial futile de l'exercice religieux devient ce qu'il a de plus important, ayant expulsé de force son contenu de pensée. (Freud, 1907, p. 141)

Freud montre ici comment l'acte compulsif vient à prendre le dessus sur la croyance en elle-même, tout en laissant entendre entre les lignes que c'est bel et bien à l'origine une certaine « valeur » ou un certain poids qui vient motiver les actions répétitives de la foi. Il ajoutera en ce sens que l'une des raisons pour lesquelles les religions disparaissent tôt ou tard tient au fait qu'elles perdent en cours de route *leur signification d'origine*, pour se rapprocher et se réduire à leur fonction dans l'économie de la psychè : la foi devient Église, qui elle-même devient rites<sup>10</sup> ; or, la répétition rituelle réalise ou satisfait plus efficacement la tension affective que la croyance religieuse elle-même... Comme s'il pouvait y avoir plus de plaisir dans l'acte obsessionnel que la pensée religieuse.

### 3.4.2 La remise en cause du principe de plaisir

Avec *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Freud remet en question la primauté du « principe de plaisir » d'une part parce qu'il remarque que certaines expériences de déplaisir sont contraintes à la répétition sans aucune résolution agréable et, d'autre part, parce qu'il est possible d'éprouver du plaisir dans la douleur (voir notamment *Le problème économique du masochisme*, 1924). Il semble

---

<sup>10</sup> La *puissance* de ces actes prenait aussi sa source du fait qu'elle avait été, en quelque sorte une alliance contre les pulsions agressives et anti-sociales de l'homme, ces dernières ayant été remises dans les mains de Dieu.

alors complexifier la logique de la quantité en énonçant que celle-ci doit passer par la « représentation consciente » pour devenir visible :

Plaisir et déplaisir ne peuvent donc pas être [simplement] rapportés à l'accroissement ou à la diminution d'une quantité que nous appelons tension d'excitation, encore qu'ils aient beaucoup à voir avec ce facteur. Il semble qu'ils ne dépendent pas de ce facteur quantitatif, mais d'un caractère de celui-ci, que nous ne pouvons désigner que comme qualitatif. Nous serions beaucoup plus avancés en psychologie si nous pouvions indiquer quel est ce caractère qualitatif. Peut-être s'agit-il du rythme, de l'écoulement temporel des modifications, des montées et des chutes de la quantité d'excitation ; nous ne le savons pas (Freud, 1924, p. 288)

Cette citation dense et ambiguë se révélera cruciale lorsque nous reviendrons sur les dynamiques à l'œuvre dans la culture contemporaine. Il faut souligner et insister pour le moment sur cette idée plurielle et complexe selon laquelle : *a.* la quantité pure n'est pas suffisante pour expliquer les éprouvés de plaisir et de déplaisir ; *b.* il y aurait un caractère qualitatif *au sein même* du facteur quantitatif ; et *c.* cette qualité de la quantité aurait trait au rythme, à l'intensité, etc. Ce passage ne remet donc pas tant en cause le modèle économique de Freud qu'il cherche à le nuancer et à l'approfondir. Quoi qu'il en soit, il y aurait une force — ou une contre-force — à l'œuvre dans la psychè qui ne fonctionnerait pas par simple recherche du plaisir.

La question devient donc : quels sont les processus économiques internes à la quantité et surtout préalables à la représentation (symbolique, discursive, etc.) ? D'un point de vue clinique, nous observons en effet que certains troubles, blocages, etc. ne parviennent pas au discours et sont dépourvus de représentation et même de qualité agréable. C'est le cas notamment des agirs (actes souvent impulsifs sans intention préalables et parfois sans remémoration) et des répétitions inconscientes. Comme Freud se le demande lui-même, si le principe de plaisir est premier, pourquoi certains patients répètent-ils sans en tirer aucun plaisir ?

Il n'est pas anodin de souligner qu'*Au-delà du principe de plaisir* était précédé d'autres réflexions cruciales dans l'évolution de la pensée de Freud, notamment *Remémoration, répétition et perlaboration* (1914). Le clinicien Freud y observe que certains patients peinent à se *remémorer* ou, plus exactement, semblent étrangement préférer *répéter*. La répétition apparaît alors à Freud

comme une tentative de débloquer, par un effet d'« abréaction », « les charges affectives séquestrées par le refoulement » (Freud, 1914, p. 115).

### 3.4.3 La compulsion avant la compulsion de répétition

La notion de « com-pulsion » renvoie à l'image de ce qui pousse, de ce qui contraint (— *pulsion*), en emportant avec (*com-*) lui une signification de récurrence. En clinique, le « trouble obsessionnel compulsif » se traduit par la présence de pensées obsessives et/ou encore d'actions compulsives, répétées sur un mode souvent ritualisé. Ces pensées et actions révèlent revêtir dans un premier temps une fonction de défense opérée par le moi face à la crainte d'une montée d'angoisse. Par conséquent, le sentiment de contrainte est dominant : le sujet perçoit qu'il n'a pas le choix d'agir ainsi, et ce même s'il reconnaît le caractère généralement irrationnel de ses obsessions (pensées) ou compulsions (actes). En d'autres mots, le sujet fait l'expérience d'être assiégé, de ne plus être « maître chez lui ». Ce qui opère dans le trouble obsessionnel peut-être l'effet d'un affect isolé de sa représentation.

Comme le soulignent Laplanche et Pontalis à partir d'une citation de Freud dans *L'inquiétante étrangeté* (1919), la névrose obsessionnelle n'est pas la seule manière d'entrevoir la notion de compulsion, car il se trouve aussi d'autres dynamiques *répétitives* qui d'un point de vue théorique font intervenir le fondement même de la pulsion :

En effet, dans l'inconscient psychique règne, ainsi qu'on peut le constater, un « automatisme de répétition » qui émane des pulsions instinctives, automatisme dépendant sans doute de la nature la plus intime des instincts, et assez fort pour s'affirmer par-delà le principe du plaisir. Il prête à certains côtés de la vie psychique un caractère démoniaque, se manifeste encore très nettement dans les aspirations du petit enfant et domine une partie du cours de la psychanalyse du névrosé. (1919, p. 28)

Chervet abonde dans le même sens, mais repère que dans *L'interprétation du rêve* (1900) Freud rapproche déjà la compulsion du fonctionnement du psychique même, plus particulièrement de l'inconscient, *la répétition n'étant pas un simple effet des symptômes, mais bien une tendance intrinsèque de la poussée* :

Ainsi, quand en 1900, Freud décrit le complexe d'Œdipe, il rapproche la dynamique de la compulsion et le mouvement inéluctable attribué au destin œdipien consistant à

réaliser une dynamique logique, définie par trois assertions découpant trois temps successifs, le meurtre (du père), l'inceste (avec la mère) et la castration. Sans l'exprimer ouvertement, Freud envisage alors une similarité entre la compulsion et la réalisation de la dynamique œdipienne, avec ses deux principales voies, sa mise en acte et sa résolution. La compulsion fait alors son entrée dans le transfert. Elle participe à l'actualisation de la dynamique œdipienne, nécessaire à son éventuelle et hypothétique, mais aussi potentielle, résolution. Se trouve anticipé ce qui va apparaître en 1919 et 1920 avec les notions de contrainte de répétition et de compulsion de répétition le fait que se trouve engagée dans celles-ci une élimination de l'impératif processuel (Chervet, 2011, p. 20-21)

La part de répétition que l'on attribue à la compulsion relève alors selon Freud d'une dimension tragique de l'homme : le *fatum* (Laplanche et Pontalis, 1967, entrée « Compulsion, compulsif »).

Ainsi, que la répétition (*Wiederholung*) soit recherchée activement comme c'est le cas dans la compulsion de répétition classique ou qu'elle soit retrouvée passivement comme c'est le cas dans les névroses de destinée, il règnerait au sein de l'inconscient une dynamique tragique, vouée au retour du même. Les représentations et morceaux d'activité qui peuplent l'inconscient se retrouvent eux-mêmes *investis* dotant l'inconscient refoulé d'un caractère *attractif* (au sens d'une force gravitationnelle) rappelant la dimension dynamique au sein de l'appareil psychique :

Nous sommes maintenant en mesure de reconnaître le facteur dynamique qui rend nécessaire et compréhensible cette « perlaboration ». Il faut bien admettre qu'après la suppression de la résistance du moi il reste à surmonter l'emprise de la compulsion de répétition, l'attraction exercée par les prototypes inconscients sur les processus pulsionnels refoulés, et si l'on veut qualifier ce facteur de résistance de l'inconscient, nous n'y voyons pas d'objection. (Freud, 1926, p. 88)

Cet investissement de la part de l'inconscient agirait telle « une force de cohésion propre au système inconscient et capable d'attirer les représentations ; cette force jouerait un rôle capital dans le refoulement. », selon Laplanche et Pontalis (1967, entrée « Investissement »).

#### 3.4.4 La mise en acte : le destin premier de la pulsion

Ce n'est pas seulement la compulsion de répétition qui nous permet d'illustrer cliniquement et donc de penser la logique économique propre au pré-conscient et à l'inconscient. L'agir (*Agieren*) est en effet souvent invoqué lorsqu'il est question d'une *contrainte à la répétition* qui survient au sein du

transfert. De la même façon que la répétition d'une même pensée et d'un même geste se produit même si l'on n'a pas tout à fait conscience de la pensée, du geste la « mise en acte » s'oppose dans la cure à la remémoration : par l'agir transférentiel, quelque chose *est* sans devoir être représenté.

Selon Laplanche et Pontalis, dans la « mise en acte » le sujet se retrouve sous l'emprise de fantasmes inconscients, dont il ignore totalement l'origine et la dimension répétitive, sinon par l'intuition fugace mais vive d'un « sentiment d'actualisation ». Or, ce qui s'actualise ou se révèle ainsi au sujet n'est pas la réminiscence d'un événement signifiant du passé, mais plutôt une sensation, un affect — ou l'impression d'un affect — qui s'exprime par différents éprouvés corporels (agissement, comportements, parole ou gestuelle affectée, etc.), qui sont ne sont pas rattachés à la pensée consciente (1967, entrée « Mise en acte »).

La remémoration espérée et recherchée tout au long de la cure classique est alors mise de côté en faveur d'une compulsion de répétition qui n'est rien d'autre qu'un état d'actualisation dans la cure. Freud rapportera que le travail analytique n'a pas

à traiter la maladie comme une affaire d'ordre historique, mais comme une puissance actuelle. Cet état de la maladie est donc amené pièce par pièce dans l'horizon et dans le domaine d'action de la cure ; et alors que le malade vit comme quelque chose de réel et d'actuel, nous avons à y opérer le travail thérapeutique qui consiste pour une bonne part à ramener les choses au passé. (1919, p. 121)

L'effet que laisse l'actualisation serait celui de brouiller les pistes du temps, ce qui relève du passé étant fondu dans la catégorie du présent. Encore une fois nous retrouvons ce *caractère si singulier de l'inconscient de vouloir reproduire quelque chose, en le privant de tout lien à son origine, à la temporalité.*

Freud dira que l'inconscient est composé d'une part « des actes qui sont tout simplement latents, temporairement inconscients, mais qui, par ailleurs, ne se différencient en rien des actes conscients, et, d'autre part, des processus comme les processus refoulés, qui, s'ils devenaient conscients, ne pourraient que trancher de la façon la plus criante sur le reste des processus conscients. » (1915, p. 55)

Ce détour par la « mise en acte » nous ramène à une dimension essentielle des pulsions, à savoir qu'elles sont des « morceaux d'activité », selon Freud (1915) ou encore « l'action intérieure » (Green, 1995, p. 105) que nous évoquions plus tôt. « Le caractère “poussant” est une propriété générale des pulsions et même l'essence de celles-ci. Toute pulsion est un *morceau d'activité*, quand on parle, d'une façon relâchée, de pulsions passives, on ne peut rien vouloir dire d'autre que des pulsions à but passif. » (1915, p. 88 ; nous soulignons)

Ces « morceaux d'activité » sont intimement liés à la notion de destin des pulsions. Comme le souligne Monique David-Ménard, la composante du destin apparaît fondamentale lorsque l'on parle de « pulsion », et pourtant cette dimension s'avère peu commentée dans la littérature psychanalytique. Le propre de la pulsion est à la fois de produire « des êtres tous singuliers [et] en même temps, parce que ses composantes échappent au sujet qui en est le théâtre, apparaît comme anonyme, “dépersonnalisée”, a-subjective. Un destin est *moins maîtrisé* qu'une histoire, qui se définit, surtout au début du 20<sup>e</sup> siècle, par rapport à la réflexivité d'une conscience, individuelle ou étatique, comme chez Hegel. » (David-Ménard, 2002, p. 209 ; nous soulignons)

Quelque chose échappe donc à la maîtrise, mais ce destin de la pulsion n'en est pas moins soumis à différentes expressions comme le propose Freud lui-même à travers les transformations de but passif en un but actif, substitution ou fixation des objets, rapport entre plusieurs zones érogènes, etc. L'expression multiple de la pulsion peut être comparée aux transformations qu'opère le « travail du rêve » à savoir : condensation, déplacement, et résulte en une réorganisation des désirs, pensées et affects. Mais à la différence du « travail du rêve » qui opère principalement les transformations dans le registre de la représentation (parce que le registre de l'action est inhibé durant le sommeil), les modifications dont sont capables les pulsions sont beaucoup plus près « *des actes* par lesquels nos désirs tentent de se transformer en plaisirs et d'éviter les déplaisirs » (David-Ménard, 2002, p. 210). David-Ménard résume ainsi bien le paradoxe dans lequel le sujet est plongé :

Danger interne et donc constant, morceau d'activité, exigence de travail, c'est-à-dire de transformation et d'organisation, toutes ces manières de caractériser la poussée sont décisives parce qu'elles indiquent la temporalité paradoxale du pulsionnel : éternellement présente dans l'existence d'un sujet et soumise à des transformations qui structurent et scandent son existence, autorisant certaines modifications, bien en deçà

de ce qu'il peut maîtriser de lui-même, puisque ce « morceau d'activité » qu'est une pulsion s'organise en des scénarios qui emportent le sujet bien avant qu'il puisse y reconnaître ce qu'il nomme lui-même. (David-Ménard, 2002, p. 215)

Ainsi, la mise en acte, ne serait-elle pas le destin *nécessaire* de la pulsion ? Acter sa vie, ses désirs, ses aspirations ? La pulsion semble ainsi bien inscrire cette nécessité d'une traduction à travers « la mise en acte » comme moteur de la vie psychique inconsciente. Un sous-scénario inconscient en deçà de l'action consciente.

Toutes ces circonstances non souhaitées et toutes ces situations affectives douloureuses sont maintenant répétées dans le transfert par le névrosé et ramené à la vie par lui avec une grande habileté. (...) Il s'agit naturellement de l'action de pulsions qui devaient normalement mener à la satisfaction, mais on n'a rien tiré de l'expérience montrant qu'au lieu de cela elles n'apportèrent, même alors, que du déplaisir. Cette action est malgré tout répétée ; une contrainte pousse à cela. (Freud, 1920, p. 19-20)

### 3.5 La pulsion et ses destins dans la vie culturelle de l'homme

#### 3.5.1 Le concept de sublimation chez Freud : une définition à deux volets

Le concept de sublimation est l'un de ceux qui a connu plusieurs remaniements dans l'œuvre de Freud. Il introduit et définit d'abord la sublimation en 1915 comme étant le résultat de l'inhibition du but originellement *sexuel* de la pulsion : sublimer, c'est donc faire dévier ou taire la finalité sexuelle des pulsions en leur offrant une autre forme de satisfaction, notamment la satisfaction intellectuelle, esthétique, morale, etc. En ce sens, le destin de la sublimation est probablement celui qui s'éloigne et se différencie le plus de son origine dans les pulsions sexuelles qui visent une simple résolution dans la « décharge », pour demeurer dans la métaphore électrique évoquée plus haut. Comme le note Freud, “[les pulsions] sont capables d'opérations qui sont très éloignées de leurs actions-à-but originelles. (Sublimation).” (Freud, 1915, p. 15)

Avec l'élaboration de la deuxième topique, introduction du ça, moi et surmoi, Freud précisera dans *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse* paru en 1917 qu'il ne s'agit cependant pas uniquement d'un changement du but des pulsions, mais aussi d'un changement de leur objet. En l'occurrence, l'énergie sublimatoire porte sur un objet qui est valorisé socialement : « C'est une certaine sorte de modification du but et de changement de l'objet, dans laquelle notre échelle de valeurs sociale entre en ligne de compte, que nous distinguons sous le nom de “ sublimation ”. » (Freud, 1932, p. 97). Il ne s'agit donc pas seulement de désigner par le terme de « sublimation »

une jouissance propre à l'esprit, la pensée, etc., mais aussi de marquer que la pulsion peut tendre vers des objets culturellement identifiés, ou « élus ».

En croisant ces deux définitions du destin des pulsions dans la sublimation, on obtient une définition communément admise de cette dernière comme signifiant un processus par lequel la pulsion sexuelle est inhibée quant à son but original (la satisfaction sexuelle, génitalisée ou non), et ce par l'entremise d'un objet valorisé par les idéaux promus par une culture donnée, que celui-ci se matérialise dans une icône religieuse, politique ou médiatique.

### 3.5.1.1 La culture sous l'angle de la sublimation : le moi confronté au choix d'objet selon les travaux de Sophie Mijolla-Mellor

Pourquoi les humains s'occupent-ils, se divertissent-ils, travaillent-ils, discutent-ils, à travers une diversité d'activités auxquelles ils consacrent spontanément temps et effort ? Comment expliquer cet immense sacrifice d'énergie vitale dans des actions qui semblent aller de soi, qui ne demandent pas de justification et ne suscitent pas de rébellion ? Sophie de Mijolla-Mellor pose elle aussi « la question, au demeurant triviale, de savoir pourquoi l'on consacre tant d'énergie à des activités fatigantes, souvent frustrantes, alors qu'il serait si simple de rechercher la *dolce farniente*, de vivre sa sexualité et son agressivité sans autrement de questions que celles d'en éviter les éventuelles conséquences négatives » (Mijolla-Mellor, 2009, p. 71). Formulé autrement : pourquoi travaillons-nous, alors que cela semble contredire la dynamique propre à la vie pulsionnelle originelle ? Il semble qu'il faille expliquer, psychanalytiquement, comment il est possible, culturellement, que l'économie de pulsions aveugles et avides soit si aisément recyclée ou transformée dans une économie faite d'efforts tendus vers des objets idéaux (argent, prestige, principes, etc.).

S'il va de soi que la notion de sublimation esquissée par Freud peut servir de clé à ce problème à la fois théorique et existentiel, c'est dans la reprise que Mijolla-Mellor et Laplanche en ont fait que nous pouvons mieux cerner le pouvoir de la sublimation, et ce malgré le fait que nous essaierons de montrer plus loin qu'elle n'est peut-être pas le seul processus en cause dans la culture actuelle, qui peut sembler poussée par un autre destin ou registre pulsionnel.

Selon Mijolla-Mellor, en se référant à Freud, la libido demeure à l'état de stase dans le moi : l'énergie libidinale n'étant pas toujours mobilisée ni assouvie, un excès est toujours possible,

d'autant plus si divers interdits archaïques en répriment l'usage et la satisfaction. Conformément au modèle freudien, ce trop-plein doit s'écouler d'une manière ou d'une autre, et c'est par le chemin de la sublimation qu'il trouve sa voie. Dans le livre qu'elle consacre à la question de la sublimation, Mijolla-Mellor s'appuie sur la métaphore du *clinamen*, idée issue de la physique épicurienne qui cherche à expliquer la liberté humaine face au déterminisme de la matière : si des lois gouvernent implacablement la formation de la matière au niveau des corps physiques constitués d'atomes, il faut selon Épicure poser malgré tout un principe de *déviaton* possible par rapport à ces lois. De façon aléatoire, l'attractivité des atomes entre eux en raison de la présence du vide provoque toujours des mouvements d'écarts, des formations imprévisibles.

Pour Mijolla-Mellor, cette notion de « déviation » est cruciale pour comprendre le processus de sublimation : envers et contre toutes les forces qui régulent la vie pulsionnelle, il existe en la psychè un pouvoir d'échapper à son destin prédéfini, soit celui de rechercher une série de satisfactions immédiates jusqu'à la mort. Ainsi, le *clinamen sublimatoire* est un mouvement d'aberration qui "fait tendre la pulsion vers son but, mais [en] lui ouvr [ant] la possibilité d'un détour par d'autres buts, dont la caractéristique commune est de permettre au sujet d'y reconnaître son œuvre et donc une image de lui-même." (Mijolla-Mellor, 2005, p. 97). L'analogie entre la physique épicurienne et la psychanalyse freudienne veut donc montrer que, si l'attraction entre les atomes est nécessaire afin de les faire dévier du puissant magnétisme de l'apesanteur qui les conduirait tous vers le bas, il en va de même pour les pulsions sexuelles qui doivent trouver ou créer un autre but et un autre objet d'attraction.

Or, c'est ce qu'exerce la culture selon Mijolla-Mellor : la culture opère une « ruse civilisationnelle » qui crée un espace de liberté pour l'humain au-delà des forces primitives qui certes l'alimentent, mais qui le condamneraient à la répétition aveugle, voire au néant. En milieu culturel, les individus sont amenés, à leur insu, à se dépasser, à créer au-delà du but pulsionnel originel : "c'est l'édifice socioculturel qui [...] va faire peser sur eux [...] une exigence opposée au mouvement naturel de la pulsion." (Mijolla-Mellor, 2005, p. 103).

Mijolla-Mellor, exprime que ce destin pulsionnel est intriqué plus que jamais dans la culture, et se rapproche des fonctions qu'occupe le moi. D'ailleurs, n'est-ce pas l'un des constats freudiens : le moi doit servir deux maîtres, le ça et la réalité ?

En 1914, dans pour *Introduire le narcissisme*, Freud mettra de l'avant une nouvelle instance, à savoir celle du moi. Celui-ci est certes nourri de l'apport des pulsions sexuelles, se trouvant investi à son tour de leur économie déliée, mais le moi s'avérera toutefois en partie échapper aux destins usuels de la pulsion. En effet, l'économie propre au moi peut être un régime plus calme et en apparence moins avide, en tant qu'il tend à l'unification, porté qu'il est par des idéaux et des interdits qu'ignore la pulsion sexuelle. En somme, l'instance du moi a pour fonction de transformer l'énergie sexuelle des pulsions en un courant énergétique *lié*, à la manière des condensateurs qui stabilisent un courant électrique en accumulant et transformant les surcharges et autres variations extrêmes du flux.

Il ne faudrait pas en conclure hâtivement que le moi se construit pour autant *contre* la pulsion sexuelle : Freud insiste au contraire sur le fait que les pulsions sont nécessaires à son fonctionnement normal. En effet, la vie du moi débute et ne se maintient pour ainsi dire que là où les pulsions sexuelles s'affirment, après s'être initialement étayées sur les pulsions d'autoconservation : "associées aux pulsions du moi tout au long de la vie, [les pulsions sexuelles] dotent celles-ci de composantes libidinales qui, pendant le fonctionnement normal, échappent facilement au regard et ne deviennent claires que par l'entrée en maladie" (Freud, 1915, p. 15). C'est donc dire que les pulsions sexuelles *animent* le régime économique du moi et deviennent en un sens le carburant de ce dernier, mais qui plus est, dans un processus « normal », elles se transforment, elles changent, revêtant alors les caractéristiques de sa nouvelle terre d'accueil : l'unité et la cohésion. N'est-ce pas ce que recherche aussi une civilisation idéale : unité et cohésion ? Mais voilà que plusieurs auteurs contemporains nous mettrons en garde contre cette séduisante idée d'unité. Nous pensons aux travaux de Nathalie Zaltzman et de la pulsion anarchiste, qui cherche à s'opposer aux tendances unificatrices d'Éros.

### 3.5.1.2 Jean Laplanche : les destins de la sublimation et leurs achoppements

Alors qu'il enseignait à l'Université Paris-Diderot (Paris-VII), Jean Laplanche a tenu divers séminaires où il entendait mener une réflexion approfondie sur différentes notions psychanalytiques dont la validité interne semblait plutôt faible. Parmi ces notions considérées comme « fragiles », soit parce qu'elles semblaient incohérentes avec le cadre épistémique, soit parce que leur rigueur laissait à désirer, dans le corpus freudien, se trouvait le concept de

sublimation. Dans le *Vocabulaire* rédigé avec Jean-Bertrand Pontalis, ceux-ci ne dissimulent pas leur position : « L'absence d'une théorie cohérente de la sublimation reste une des lacunes de la pensée psychanalytique. » (Laplanche et Pontalis, 1967, entrée « Sublimation »)

La principale incohérence ou difficulté que Laplanche soulève porte sur la possibilité d'un destin non-sexuel de la sublimation de pulsions à l'origine sexuelle. Plus précisément, il s'agit de savoir s'il existe bel et bien un destin non-sexuel de la pulsion sexuelle qui ne relèverait pas du symptôme. Laplanche souligne qu'avec l'introduction de la deuxième topique, et plus spécifiquement avec l'écriture de *Le Moi et le ça*, Freud décrit la sublimation comme une déviation de la libido (énergie de la pulsion sexuelle) à travers le moi, ou plutôt *vers* le moi, qui devient un objet d'investissement. Pour le dire simplement, la libido sexuelle se transpose à ce moment en libido narcissique, et Freud dira en effet qu'elle s'engage dans « un abandon des buts sexuels, *une déssexualisation*, donc une sorte de *sublimation*. » (Freud, 1923, p. 20) Selon Laplanche, Freud cherche à travers cette idée du moi sublimant/sublimé à effectuer un « domptage, la liaison d'une pulsion anarchique et destructrice en ses origines » (Laplanche, 1999, p. 312). Or, si c'est le cas, la libido ou l'énergie à la source de la sublimation n'est plus celle de la théorie des pulsions sexuelles (pulsion partielle), mais bien une libido déjà liée par le moi, ce qui mériterait une explication. En des termes qui ne sont pas directement ceux de Laplanche, comment une énergie sexuelle pourrait-elle subitement devenir une énergie non-sexuelle ; comment peut s'opérer une telle transaction entre deux niveaux de réalité ?

Laplanche souligne que le passage cité, en apparence anecdotique, dépossède la sublimation de ses origines sexuelles (pulsions partielles) : Freud se serait trahi en affirmant sans plus d'explication qu'un saut est possible dans le destin de la pulsion entre son économie sexuelle et son économie libidinale narcissique, voire sociale, culturelle. Pour Laplanche à l'inverse, la sublimation demeure *ipso facto* reliée au refoulement : il n'y aurait pas de déviation sans inhibition, et pas d'inhibition sans refoulement. Tout semble donc pouvoir être ramené sur le plan de l'économie libidinale *stricto sensu*, et d'ailleurs ramener la dimension sexuelle dans la définition même de la sublimation est essentiel afin de maintenir la dimension *conflictuelle* du fonctionnement psychique. En bref, l'humain n'est pas soudainement libre de tourner le dos à ses pulsions pour se consacrer paisiblement à des créations idéales et spirituelles...

En poussant plus loin ce modèle selon lequel la sublimation s'inscrit toujours en partie dans un « processus de civilisation », Laplanche en vient à situer la sublimation du côté de « l'adaptation sociale » de la pulsion. Plus précisément, la « valorisation sociale » de certains objets au détriment d'autres est intimement liée au processus de liaison du moi : si la culture ne prédestinait pas les énergies du moi vers certains objets communément investis, le moi serait toujours guetté du risque d'errer dans des identifications multiples, voire défailtantes et incommunicables. En ce sens, Laplanche radicalise la notion de sublimation pour en faire une donnée anthropologique : le processus sublimatoire est un système venant régler *l'échange* d'un point de vue anthropologique. En effet, la sublimation est nécessaire afin d'assurer le passage des pulsions sexuelles à travers le moi, en ceci qu'elles y subissent un travail de liaison sous l'égide des symboles, valeurs et idéologies ambiants : « Elle est, devrait-on dire, le processus normal d'acculturation, par laquelle le moi essaie sans cesse d'assécher le *Zuydersee* du ça, transposant pour partie les pulsions de mort en pulsion de vie. » (Laplanche, 1999, p. 322)

Plus intéressant encore pour notre problématique, Laplanche émet l'hypothèse que, dans un système économique abstrait comme celui du capitalisme, l'abstraction et l'intangibilité des objets valorisés peuvent produire une « régression de l'objet partiel *vers l'indice*, de la pulsion vie vers la pulsion de mort et avec elle une désublimation » (Laplanche, 1999, p. 321). La sublimation serait habitée d'une tension entre deux mouvements : un mouvement objectalisant et un mouvement désobjectalisant, relevant respectivement de la pulsion de vie et de la pulsion de mort ; nous pourrions dire, pour simplifier, un désir tourné vers l'objet investi et un désir absorbé par le simple signe de cet investissement. En effet, ce mouvement désobjectalisant « n'est en rien un désinvestissement, mais un autre investissement, celui *des indices comme sources de la pulsion* ; essentiellement sources de la pulsion de mort, laquelle, précisément réduit l'objet à un pur indice. » (Laplanche, 1999, p. 319) Toujours pour illustrer cette idée originale de Laplanche, il y a une différence entre désirer l'argent comme substance-objet (comme pouvoir de satisfaire des besoins, de réaliser des projets, etc.) et de désirer l'argent comme un « fétiche », sans que ses fonctions vitales possibles soient prises en considération. Laplanche définit l'indice comme étant le signifiant inconscient. Comme on le voit à cet exemple, l'indice est un « élément détachable, métonymique, dont le lien avec le fétiche, ou avec le phallus, est flagrant, le signe devenant doté d'un pouvoir propre qui ne doit plus rien à la chose dont il est le signe » et Laplanche ajoutera « Combien de

choix d'objet sont déterminés inconsciemment par ce petit élément détachable marquant l'appartenance "au club" ! Petit, pas forcément par la taille, mais en tout cas mis en exergue comme élément vestimentaire ou ornemental, ou ressortissant aux traits physiques : je dis là des banalités, à l'époque où ce fétichisme s'affiche dans les rues et les magazines » (Laplanche, 2008, p. 25) Il apparaît que Laplanche reprend cette idée du fétichisme de la marchandise dont parlait Marx (1867) longtemps avant lui, et appliquera à nouveau la notion de sublimation au contexte culturel contemporain : « En ce sens, on peut comparer [le sublimé] au pur "objet" de consommation, *indice* de jouissance où toute spécificité et toute origine disparaissent. » (Laplanche, 1999, p. 322)

S'il est vrai qu'un double mouvement hante la sublimation, c'est donc dire que son destin est lui-même double, tantôt édifiant, tantôt funeste, contrairement à ce que Freud semblait préconiser. Dans *La pulsion et son objet-source. Son destin dans le transfert*, Laplanche souligne cette idée : « les objets-sources des pulsions de mort et de vie sont finalement les mêmes ; mais réduits, comme décharnés, ramenés à des indices d'excitation dans le premier cas, tandis que, dans le second, la tendance à unifier et à synthétiser se retrouve dans la présentation même de l'objet-source. » (Laplanche, 2014, p. 240)

En rétrospective, nous avons tenté de suivre la réflexion de Freud au sujet de la « quantité ». Si dès le début de ses travaux, Freud rapprochait la notion de « quantité » de celle de l'affect, mais nous avons retenu que la quantité s'avère aussi un des principaux « qualificatifs » de l'inconscient : via les représentations inconscientes qui agissent comme « noyaux attracteurs ». Cette quantité impose un rythme, celui de la répétition, qui peut parfois basculer dans une compulsion de répétition. Ainsi, la répétition est la temporalité qui domine le registre inconscient. La répétition se manifeste à travers ce que Freud décrit comme la mise en acte des fantasmes inconscients qui *agissent en nous, à notre insu*. Cette expression « répétitive » du fantasme inconscient semble se traduire aussi à travers le concept « d'actuel » (ou d'actualisation) qui exprime à travers l'acte ou encore la mise en *présence* (pas uniquement à travers la *représentation*). L'ensemble de ces manifestations ne voient le jour qu'en raison de la tension qui s'exprime entre *quantité* et *qualité* : c'est la dimension *dynamique* élaborée dans la *Métapsychologie* et qui serait selon Ricœur, l'élément « économique pur » de la psychè.

Le destin de la pulsion (ou encore des morceaux d'activité) ne peuvent pas toujours être repris et récupérés par la sublimation, comme le soulignait Laplanche, quelque chose *en deçà* de la sublimation à travers la recherche « d'indice » de l'objet, engage le sujet dans un investissement qui se rapproche du fonctionnement de la pulsion sexuelle de mort - terme employé par Jean Laplanche – et qui traduirait un fonctionnement de l'ordre de la « désublimation ». Cette proposition semble se rapprocher de l'un de nos objectifs, c'est-à-dire de déceler l'en deçà de la sublimation, dont la « petite culture des images » serait la représentante.

## CHAPITRE 4 : LE RÉGIME DES IMAGES

### 4.1 L'omniprésence de l'image dans la culture populaire contemporaine

Qu'elles soient photographiques ou générées par ordinateur (images de synthèse), les images sont omniprésentes : dans les albums, les journaux, les livres, les vitrines, les supermarchés, sur les écrans, les murs, les vêtements, les sacs, etc. L'Internet apparaît lui-même comme étant constitué presque uniquement d'images ; le texte y étant presque réduit au statut de légende ou de commentaire. Peut-être s'agit-il d'une coïncidence, le fait que l'on désigne Internet comme la « toile » en français évoque le fait qu'il s'agit comme en anglais d'un réseau structuré qui capture (le « web » tissé par une araignée) tel un dispositif visuel, une mosaïque, qui captive le regard. Quoi qu'il en soit, les images sont présentes partout.

Mais que signifie cette omniprésence de l'image ? S'agit-il simplement de dire qu'elles sont réellement visibles partout où nos yeux peuvent concrètement se poser ou, plus radicalement, qu'elles en viennent à nous habiter, à notre insu ?

Dans ce quatrième chapitre, nous mettrons en évidence certaines des dimensions propres à la culture actuelle alors que l'image semble y occuper une fonction cruciale et dominante, et ce, en nous inspirant de diverses théories récentes, allant de l'anthropologie visuelle à la théorie des médias. Bien que nous ne considérions pas que la fin du 20<sup>e</sup> siècle soit une rupture totale face aux siècles antérieurs, nous soulignerons le caractère inédit de certaines expériences devenues communes, notamment un certain rapport au monde qui s'appuie en grande partie sur l'image dite « numérique », « digitale », « technique » ou « post-photographique » ; c'est-à-dire celle qui est d'une certaine manière indépendante par rapport à la matérialité de l'appareil (jadis l'appareil photo) et d'un support matériel permettant sa circulation (l'impression). Afin d'englober l'ensemble de ces termes, nous retiendrons le plus souvent le terme d'image numérique. Qu'il s'agisse d'un saut total de paradigme historique, ou d'une simple transformation dans la culture moderne, il semble en effet que l'aura (selon le terme de Walter Benjamin) ou le pouvoir de l'image numérique dans la vie ordinaire ait pris une forme nouvelle, à la fois plus prégnante et diffuse, au point où l'on doit se questionner sur sa signification et ses effets sur l'homme et ses destins culturels.

La culture populaire vit et circule depuis le siècle dernier à travers des images dont la signification et le sens sont d'emblée visibles et offerts à tous. Bien qu'une description critique soit toujours possible, pertinente, voire nécessaire, il demeure que la signification de la publicité, des journaux, des vidéos TikTok, etc. n'est plus scellée par aucun hermétisme pour le commun des mortels : on s'y retrouve pour ainsi dire « immédiatement ». Ainsi, vivre et s'orienter dans la culture n'implique plus la maîtrise préalable de divers codes symboliques, conceptuels et esthétiques : cela se produit spontanément dès la première plongée dans le flot d'images grâce auxquelles nous nous reconnaissons et autour desquelles nous nous rassemblons, et ce dès la prime enfance. Ce changement observé entre Culture (*Bildung*) et la « culture ordinaire » a inauguré tout un champ d'analyses au sein de ce que l'on a appelé la « *Kulturkritik* » à la fin des années 40, jusqu'à ce que, au début des années 90, on parle d'un « tournant des images » (*pictorial turn*) qui succède au « tournant linguistique » des années 20 à 70.

Puisqu'il s'agira de décrire dans ses grandes lignes une réalité culturelle, nous quitterons momentanément dans ce chapitre le corpus analytique pour nous appuyer cette fois sur des lectures, des catégories et une terminologie relevant de disciplines qui nous apparaissent comme complémentaires, notamment la philosophie et la théorie des médias, la sociologie et l'anthropologie du présent. William J. T. Mitchell décrit notre culture actuelle du visuel, ainsi :

La culture visuelle ne se limite pas à l'étude des images et des médias, mais s'étend aux pratiques quotidiennes de voir et de montrer, en particulier celles que nous considérons comme immédiates ou sans médiation. Son étude s'intéresse moins au sens des images qu'à leur vie et à leurs amours. (Mitchell, 2006, p. 342)

Autrement dit, il s'agira d'analyser comment les images existent et insistent dans la psyché des sujets qui les voient, les produisent, les partagent, plus particulièrement depuis l'avènement des images numériques, caractéristiques de l'ère post-industrielle : « l'univers photographique peut être pris comme modèle de la vie post-industrielle en général » (Flusser, 1982, p. 103). Autrement dit, nous nous intéressons aux images comme moyen de communication et non à leur contenu et à ce qu'elles souhaiteraient ou voudraient représenter.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, s'effectuent de manière accélérée plusieurs changements sociétaux profonds qui s'inspirent de l'esprit du capitalisme, comme le souligne

David Harvey (2014) : on observe en particulier une massification des populations humaines (urbanisation), un consumérisme grandissant et un accès plus large à la scolarité, mais surtout un développement et une extension des technologies de la communication. Dans son ouvrage intitulé *La société post-industrielle* (1969), Alain Touraine décrit comment s'opère une subordination des ressources matérielles (matières premières et industries) aux ressources immatérielles (connaissances, informations et communications). Jusqu'ici surtout économique, la mondialisation devient plus que jamais médiatique : on assiste alors à une médiatisation globale de la vie culturelle, qui passe par la diffusion constante et planétaire d'actualités, de films, de genres musicaux, de modes, etc., qui deviennent ainsi de plus en plus communs, comme autant de repères non tant identitaires (nationalisme), qu'existentiels. Un nouveau mode de vie apparaît, défini en grande partie par le flux constant des images qui anime celui-ci.

Sans exclure au passage l'apport d'autres penseurs incontournables sur la question tels que Guy Debord, Jean Baudrillard, Mark Fischer ou Mark Hansen (ces deux derniers reconnus respectivement pour leur apport dans le domaine de la critique capitaliste et des *media studies*), nous retiendrons trois auteurs principaux qui nous offriront les assises théoriques qui rendront possible un dialogue entre la psychanalyse et la culture contemporaine des images : Walter Benjamin, Vilém Flusser et William Mitchell. Tous trois considèrent, chacun à partir de concepts et méthodes qui sont les leurs, que le rapport de l'image contemporaine à ce qui était jadis considéré comme « réel » a été profondément ébranlé et reconfiguré depuis l'apparition et de la démocratisation de la photographie et plus généralement de la technologie de la communication.

Ce chapitre s'inspirera toutefois plus abondamment des travaux de Vilém Flusser, un théoricien avant-gardiste des années 70, intellectuel à la fois tchèque et brésilien, qui inscrit sa pensée dans le sillage de la théorie critique (Benjamin tout particulièrement) d'une part et de la phénoménologie (Husserl et Heidegger) d'autre part, mais aussi par moments de la psychanalyse. Ses recherches, prenant souvent la forme d'essais et de vignettes sociologiques et philosophiques, gravitent autour du thème du rapport à l'histoire, qu'il scinde en trois périodes, soit la « préhistoire », l'« histoire » et la « post-histoire », cette dernière étant très près de la condition postmoderne telle que décrite par Lyotard qui fut son contemporain, mais que Flusser ne cite pourtant jamais. À travers un style libre et sans trop s'embarrasser de références, bien qu'elles soient implicitement nombreuses, Flusser pose un regard sur l'expérience que nous faisons du monde : économie, politique,

urbanisme, art, histoire, mais surtout médiatique, en particulier photographiques. En 1983, il publie ainsi un ouvrage original intitulé sobrement *Pour une philosophie de la photographie*<sup>11</sup> (1983/1996), que nous solliciterons à diverses reprises dans ce chapitre, ainsi que *Post-histoire* (1982), rédigé en français entre 1980 et 1982, et publié en 2019 seulement.

Dans ce chapitre, nous définirons la notion d'« image » en liant ses différentes formes possibles aux grands jalons de ses modes de production et de diffusion : image traditionnelle d'abord, image photographique (ou analogique) ensuite et image post-photographique (ou numérique, digitale) enfin. Sur cette base, nous nous intéresserons de façon plus circonscrite aux « effets » psychosociaux des images post-photographiques, dont le mode de diffusion se caractérise par la dissémination et l'accélération de leur reproduction.

Enfin, afin de faciliter le dialogue entre la théorie psychanalytique et ces positions qui relèvent de champs certes complémentaires, mais disciplinairement distincts, nous annonçons d'emblée les idées qui guideront ce chapitre et qui s'avéreront significatives :

1. L'image numérique ne peut être réduite à l'image traditionnelle : elle n'est plus vue comme une simple représentation du monde ;
2. L'image contemporaine est investie de manière à avoir une autonomie propre : elle a sa propre vie, son propre monde ;
3. L'image contemporaine est dynamique : elle a un pouvoir à partir de sa propre économie.

#### 4.2 Brève histoire de l'image

Selon le Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines (Morfaux, 1980), l'image se définit comme la « représentation concrète ou mentale, signe ou symbole de ce qui a été perçu antérieurement par les différents sens (visuelle, auditive, tactile, olfactive, gustative, motrice, kinésique, etc.), mais distincte en nature de la sensation dont elle est l'image. » (Morfaux, 1980, entrée « Image »). Cette définition met à l'avant-plan la temporalité et le rapport au réel qui sont

---

<sup>11</sup> La publication initiale fut en allemand *Für eine Philosophie der Fotografie*, aux éditions European Photography à Göttingen. Plusieurs spécialistes de Flusser remettent en question la traduction française actuelle datant de 1996. Un travail de retraduction est en cours.

traditionnellement associés à l'image, que celle-ci soit dessinée, peinte, etc. : l'image serait toujours image de quelque chose qui fut d'abord présent à la conscience. Pour le dire simplement, toute image re-présenterait quelque chose qui a été vu précédemment. Or, aussi évidente puisse-t-elle paraître, c'est cette idée est mise à mal par le statut de l'image numérique, comme l'affirment les divers auteurs dont nous rapporterons brièvement les travaux dans ce chapitre. En effet, il n'est pas impossible que *l'image précède parfois la réalité*.

Cette idée centrale dans le « pictural turn » n'est pourtant pas sans précédent dans l'histoire de la pensée. Dans sa Poétique, Aristote (335 av. J.-C.) parlait déjà de l'imitation comme d'un acte proprement humain et, plus encore, voyait l'imagination — littéralement la mise en image — comme un passage obligé pour articuler ce qui relève du domaine du sensible et de l'intelligible. Selon cette anthropologie philosophique, l'humain serait la seule espèce à trouver dans l'imitation, notamment à travers la fabrication de signes et d'images, le moyen d'appréhender, comprendre et maîtriser la réalité. C'est d'ailleurs parce qu'elle « parle » là où la matière demeure muette que l'image nous attire.

Afin de mieux comprendre cette idée et d'explorer la fonction culturelle de l'image contemporaine, il nous faut examiner très brièvement et schématiquement l'évolution historique de la production d'images.

Il va de soi que ces modes de l'image, décrits ci-dessus, co-existent aujourd'hui, mais aussi que l'intérêt pour les images n'est absolument pas le propre de l'époque contemporaine. C'est d'ailleurs une mise au point que tient à faire William Mitchell lui-même, qui est pourtant le père de l'expression de « pictural turn » :

Premièrement, je ne voulais pas affirmer [en 1992] que l'ère moderne est unique ou sans précédent dans son obsession de la vision et de la représentation visuelle. Mon objectif était [même plutôt] de reconnaître que l'impression d'un « virage vers le visuel » ou vers l'image était un lieu commun [...] : le virage pictural ou visuel n'est donc pas propre à notre époque. C'est une figure narrative répétée qui prend aujourd'hui une forme bien particulière, mais qui semble se décliner sous sa forme schématique dans une innombrable variété de circonstances. (Mitchell, 2006, p. 348 ; nous traduisons)

En effet, que l'on songe à la critique platonicienne des images poétiques, à la crise religieuse entourant l'icône dans l'Empire byzantin ou à la critique de la télévision dans l'Amérique des années 50, l'attrait quasi naturel des sociétés pour les images a de tout temps existé. Toutefois, pour bien comprendre la spécificité du rôle ou du pouvoir que joue l'image dans la culture contemporaine, il nous faut établir certaines distinctions quant aux grandes formes qu'a prises la production d'image.

Nous diviserons cette histoire en trois moments principaux : l'image traditionnelle, l'image photographique et l'image post-photographique.

#### 4.2.1 L'image traditionnelle, ou l'image hermétique

Par « image traditionnelle », nous entendons comme Vilém Flusser (1982) toute image qui est produite manuellement et volontairement. Qu'il s'agisse de dessins, d'art rupestre, de gravures ornementales, de sceaux emblématiques ou de fresques peintes, dans tous les cas se retrouve une tentative consciente de représentation d'une réalité qui s'est donnée ou qui pourrait se donner à la vision (tentative de représentation de l'invisible, du futur, par exemple) : c'est la main du sujet qui vient matérialiser ce qui est imaginé, quel que soit le style de l'époque (baroque, impressionniste, etc.), l'intérêt (scientifique, artistique, commémoratif, etc.) ou les aptitudes individuelles.

Une des particularités des images traditionnelles qui nous échappe selon Flusser (1982, 1983) est qu'elles demandaient à être interprétées : une représentation de Zeus, du Christ, d'un politicien ou d'un outil technique, par exemple, nécessitait qu'on lui octroie un sens. À l'époque de la « préhistoire », ce sont les scribes qui avaient pour tâche de traduire les images afin de les démystifier, mais aussi d'empêcher qu'elles deviennent des idoles, réduites au rang d'instruments superstitieux (Flusser, 1982, p. 103). En somme, seule une élite (cléricale, politique ou scientifique) maîtrisait les codes pour décrypter la signification des images, qui demeuraient énigmatiques pour le commun des mortels. Avant la révolution industrielle, les sociétés se sont construites à travers deux « plans », qui s'alimentaient mutuellement, à savoir « le plan fondamental, celui des illettrés qui vivent dans *la magie* (les serfs) [et] un plan supérieur, celui des lettrés qui vivent dans l'histoire (les clercs). [...] Les images illustraient les textes, et les textes décrivaient les images. » (Flusser, 1982, p. 104)

Si l'image d'aujourd'hui se montre aussi séduisante, ce serait d'ailleurs précisément parce qu'à l'origine l'image était énigmatique et qu'elle ne portait pas d'intelligibilité en elle-même, comme c'est le cas depuis la « démocratisation » des médias durant la modernité. Car l'hermétisme des images était aussi bien présent dans la modernité naissante ; avec l'imprimerie et la diffusion des premiers journaux, à cette époque c'était le texte et non l'image qui triomphait :

le plan de la conscience historique est ainsi devenu accessible à toute la société occidentale. Il a couvert de son habit le plan de la magie. Les images ont été bannies de la vie quotidienne, et elles se sont ensevelies dans les ghettos des Beaux-Arts. En même temps, les messages des textes devenaient de moins en moins imaginables et de plus en plus conceptuels. [...] La voie était ouverte à la prolifération des textes imprimés. On aboutit à une débauche du papier imprimé, heureusement la voirie municipale est là... (Flusser, 1982, p. 104)

Comme nous le verrons dans la sous-section suivante, il faudra attendre l'invention de la photographie pour que l'image telle que nous la connaissons apparaisse.

Puisque notre essai porte plutôt sur les images dites techniques, à savoir des images produites par la médiation d'un appareil quelconque, qu'il soit photographique ou numérique (ordinateur, téléphone ou par l'intelligence artificielle), cette définition très générale des images traditionnelles, qui ont pourtant été les seules à exister pendant des millénaires, apparaît suffisante.

#### 4.2.2 L'image photographique

La photographie est une découverte scientifique moderne relativement récente, faite par Nicéphore Niépce en 1816. L'image produite est alors le résultat d'un travail plus ou moins long de la lumière sur la matière reflétée des choses photosensibles, permettant de les révéler. La photographie est d'emblée perçue comme le moyen de produire des preuves flagrantes et irréfutables de ce qui a été et de ce qui pourrait être (imagination). C'est donc à la fois pour son pouvoir d'une saisie directe et détaillée du visible<sup>12</sup> que la photographie apparaît comme une invention déterminante dans l'histoire de l'humanité, au point où Flusser affirmera que « L'invention de la photographie est un

---

<sup>12</sup> À ce sujet, Wilson Alwyn Bentley prit la première photographie de flocons de neige, à l'aide d'un microscope (voir Annexe A) le 15 janvier 1885.

événement historique aussi décisif que l'invention de l'écriture. » (Flusser, 1983, p. 22) Insistons sur la première de ces deux idées, à savoir la soi-disant objectivité du processus photographique.

Contrairement à l'image tracée, peinte ou dessinée, l'image photographique se produit avec très peu d'intervention du sujet. Une fois l'appareil posé et déclenché, tout se joue entre la pellicule et la matière, dans la « boîte noire » des dispositifs chimiques et optiques. Le photographe décide certes de son objet (cadrage, angle, etc.), mais la production de l'image se fait dans la matière même, sans qu'il puisse interférer avec les réactions chimiques produites. Dès son origine, la promesse de la photographie était donc celle d'une saisie objective de la réalité, sans interprétation ni déformation : l'image saisirait enfin les choses telles qu'elles sont, sans le filtre de la conscience humaine. Ainsi, dès son origine, la promesse de la photographie était donc celle d'une saisie objective de la réalité, sans interprétation ni déformation : l'image saisirait enfin les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, sans le filtre de la conscience humaine<sup>13</sup>.

Cela signifie également que l'image photographique, contrairement à l'image traditionnelle, semble être facilement compréhensible. À ce sujet, Elizabeth Thoman note cette prétention de l'image photographique à être parfaitement transparente et montre ce faisant quel rôle elle a pu avoir dans la colonisation et la mondialisation :

Le flot d'images commerciales a également servi de cours d'éducation des consommateurs pour les vagues d'immigrants vers les côtes américaines et les milliers de ruraux attirés vers la ville par des visions de richesse. La publicité était considérée comme un moyen d'éduquer les masses au cycle du marché et aux impératifs du travail en usine et du travail mécanisé — en leur apprenant comment se comporter comme des êtres humains à l'ère de la machine, selon le grand magasin de Boston magnat, Edward A. Filene. (Thoman, 1992)

La publicité, l'affichage, le cinéma, etc. sont ainsi plus parlant que le discours lui-même : l'image est un presque-discours, en tant qu'elle véhicule des idées entre les villes, les pays, les langues, voire le monde. On peut voir à ce sujet le travail photographique d'Andreas Gursky qui a pris en

---

<sup>13</sup> À l'exception du travail entrepris par Sir Francis Galton et Herbert Spencer en 1883 qui tentaient de recréer par la superposition de filtres un « portrait moyen » (représentatif) de la beauté, ou encore du criminel. Bref, un *selfie* avant l'heure (Annexe B).

photographie les supermarchés des États-Unis et souhaite mettre de l'avant « l'image publicitaire des produits alimentaires » (voir Annexe B).

Flusser cherche à expliquer cette transformation socio-historique en lien avec l'accessibilité des images. Alors que les images étaient traditionnellement hermétiques, Flusser montre comment, à force d'être surinvesti dans ses usages, le texte est à son tour devenu de plus en plus inintelligible. Comme il le résume bien, « les maniaques des textes ne savent que lire, ils ne savent plus regarder... » (1982) En d'autres mots, ce que l'élite tentait d'exprimer et de communiquer textuellement n'arrivait plus à se faire entendre, parce qu'elle ne pouvait plus « voir », ne parvenait plus à se représenter le monde présent. Par défaut d'imagination, l'histoire entre alors en crise : les élites et le peuple sont d'autant plus divisés que le deviennent texte et image.

Toujours selon Flusser, l'une des réponses à cette crise sera l'invention de la photographie, qui permet de relancer le processus imaginatif, tant dans les sciences (électricité, mécanique, etc.) qu'en art et en politique :

Dirigées contre l'opacité des textes, les technologies veulent les rendre à leur transparence originelle, à leur signification imaginative. Elles veulent délivrer l'humanité de la manie textolâtre : elles sont textoclastes. Les photographies sont les prophètes de notre temps : comme les prophètes brisaient les idoles, elles brisent les textes sur les pages de magazines. (Flusser, 1982, p. 105)

Pour Flusser, nous entrons avec la photographie dans ce qu'il qualifie de nouvelle conscience post-historique : les textes n'ont plus le pouvoir de prédire et d'annoncer ce qui sera ; l'important est que l'image fait voir à tous et toutes ce qui *est*. Les images techniques sont populaires par essence : quiconque les regarde les saisit ; il suffit de les regarder pour les comprendre « de ses propres yeux » (Flusser, 1983, p. 22-23). Benjamin soulignait déjà cet appel venant des masses, en l'occurrence du prolétariat, bien que ce soit au prix d'une déchéance de l'aura, « la masse revendique que le monde lui soit rendu plus “accessible”, avec autant de passion qu'elle prétend déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple. » (Benjamin, 1936, p. 183)

Quoi qu'il en soit, l'image photographique apparaît et est reçue d'une manière tout à fait différente que ne l'étaient les images traditionnelles. Il est difficile d'imaginer ce qu'était le rapport au monde

avant l'invention de la photographie, tant cette invention a conditionné nos vies et ce que nous sommes. On peut en prendre la mesure en soulignant que sans celle-ci, il n'y aurait ni cinéma ni télévision tels que nous les connaissons, la célèbre « chronophotographie » d'Eadweard Muybridge en étant l'anticipation au milieu du 19<sup>e</sup> siècle qui permet, entre autres, une analyse du mouvement humain et animal (voir Annexe D).

C'est certes aussi la « démocratisation » de la photographie qui contribuera à faire de l'image photographique non seulement une invention parmi d'autres dans la culture, mais aussi une pièce maîtresse de ce qu'est la culture elle-même : à partir du moment où les appareils deviennent bon marché, la possibilité de capter la réalité sous des angles et des intentions de plus en plus diversifiés créera un ensemble de nouvelles pratiques sociales (portraits de famille, récits de voyage, selfies, etc.) qui sont difficilement dissociables de ce que nous sommes. La « photomanie » n'est plus l'apanage de spécialistes (chercheurs, journalistes, etc.) : elle gagne l'entièreté de la vie « ordinaire ».

#### 4.2.3 L'image post-photographique ou numérique

Par « image post-photographique », nous entendons simplement les images techniques qui ne sont pas produites par un appareil argentique fonctionnant par procédé photochimique, mais plutôt de façon numérique : contrairement à l'image analogique, l'image digitale est produite par une captation non plus chimique, mais électronique, qui traduira les photons lumineux en une série de pixels ou encore tout simplement par synthèse (au moyen d'un logiciel de graphisme tel Photoshop, Autocad, etc.). La très grande majorité des images qui recouvrent nos écrans, nos emballages, nos vêtements, nos objets, nos enseignes, etc. sont des images numériques, et non des images photographiques.

D'un point de vue simplement factuel, s'il faut le rappeler, plus de 86 % de la population mondiale a aujourd'hui accès à un téléphone intelligent qui permet de *prendre, voir et partager* des images (Bankmycell, 2023). Il est difficile, pour les nouvelles générations, de se représenter ce que serait le monde sans l'omniprésence des écrans — qui sont des surfaces du monde dédiées à l'apparition d'images : ceux-ci ne sont pas uniquement présents dans l'espace intime du chez-soi, mais aussi

dans tous les espaces de travail, des salles de classe, supermarché, dans les transports jusqu'au bureau.

L'image digitale peut toujours être reproduite, non seulement à titre d'unité, mais aussi dans des contextes de signification et de réception différents. Le visage de Che Guevara couvre aujourd'hui une multitude de supports distincts tant par leur sens que par leur visée.

Plus encore, l'image numérique n'est plus matérielle au sens où elle l'était jusque-là : là où la pellicule matérielle donnait lieu à des copies matérielles, l'image numérique est d'abord immatérielle, avant de pouvoir être matérialisée (ce qui est plutôt rare).

En ce sens, selon certains, la photographie numérique serait d'abord du langage avant d'être une image (Quéau, 1993) : c'est bel et bien un programme qui encode la lumière et la recode en affichage suivant le lexique élémentaire des bits (0 ou 1) et la syntaxe des déductions computationnelles (si..., alors...). Ce faisant, le philosophe Jean-Clet Martin conçoit l'image virtuelle comme : « [...] une image de synthèse, [qui] au lieu de se référer à une existence préalable dont elle se contenterait d'enregistrer la trace, se définit plutôt comme une production qui se suffit à elle-même, totalement immanente à sa constitution propre. » (Martin, 1998, p. 10-11) Ainsi, l'original de l'image numérique est une pure et simple *information* insensée à l'œil nu, contrairement au négatif de la photo argentique.

C'est précisément parce qu'elle n'implique plus un ancrage dans un support matériel unique, une autre caractéristique concrète et fondamentale de l'image numérique, qu'elle permet une reproduction instantanée : à chaque instant, une même image peut être reproduite des millions de fois sur des milliers d'écrans, ce qui inaugure bien sûr la voie à une dissémination planétaire des images. Enfin, parce que cet original est parfaitement reproductible sans aucune perte des données, l'idée — de plus en plus réelle et de moins en moins spéculative — apparaît d'un archivage parfait et définitif de tout ce qui peut être numérisé, réalisant un rêve secret et immémorial de l'humanité, comme le souligne Stéphane Vial dans son ouvrage *L'être et l'écran* (2013).

On commence ainsi à voir comment l'évolution des techniques manuelles et artificielles de la production des images s'accompagne nécessairement d'une transformation du rapport de

l'humanité au temps, au monde et surtout à elle-même. C'est l'idée défendue par Daniel Rubinstein :

Il ne faut pas s'étonner que la photographie puisse jeter un éclairage sur les changements de paradigme profonds et dramatiques qui sont arrivés à la société occidentale, car son invention coïncide avec le moment où cette société est passée de l'investissement dans la modification du monde (le problème du travail et des machines) à l'investissement dans l'information (le problème de la pensée et de l'intelligence artificielle). Depuis son invention au 19<sup>e</sup> siècle, l'image photographique a donné une expression visuelle à l'idée d'un « travail immatériel » qui n'est pas orienté vers la modification de la réalité spatio-temporelle (le monde du travail), mais dans la production d'informations. (Rubinstein, 2020, p. 3 ; nous traduisons)

Avec l'image numérique, plus encore qu'avec l'image photographique, nous entrons semble-t-il dans une nouvelle ère : l'enjeu n'est plus pour l'humain de transformer la nature (monde matériel) par le travail selon ses besoins et aspirations, mais de modifier l'humain lui-même par la représentation pour *le divertissement* et *la communication*. Cette idée apparaît déjà d'ailleurs chez Benjamin, qui désignait tout l'univers de la reproduction de « seconde technique » pour la distinguer de la première technique qui avait gouverné la vie humaine de la préhistoire jusqu'à la première révolution industrielle :

la seconde technique [a pour objet] de reprendre, en les variant inlassablement, les expériences [humaines]. L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu. (Benjamin, 1936, p. 188)

#### 4.3 Les effets de l'image post-photographique dans la culture de masse

À mi-chemin entre la sociologie et la philosophie, la théorie critique, connue aussi sous le nom d'« École de Francfort », a été l'un des premiers cercles de chercheurs et d'intellectuels à se pencher sur la place que prenait l'image — photographique, cinématographique, puis télévisuelle plus tard — au sein des sociétés. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer et Walter Benjamin pour nommer que ceux-ci ont tous écrit à ce sujet, de façon tantôt descriptive, mais le plus souvent critique. Or, la question des effets de la technicisation et de la démocratisation de la production des images photographiques et cinématographiques sur la vie culturelle a été l'une de celles où l'École de Francfort s'est trouvée déchirée, en particulier à travers la relation entre Benjamin et Adorno.

Alors que le premier voyait dans la reproductibilité technique de l'œuvre d'art un risque, mais aussi un potentiel positif de politisation du travail artistique, le second considérait que l'art doit demeurer rigoureusement indépendant de toute technologisation et marchandisation. Pour Adorno en effet, « l'art est la seule réplique conséquente opposable au processus général de la réification », à la condition toutefois qu'on lutte contre toute « tendance à transformer l'œuvre en chose » (lettre d'Adorno adressée à Benjamin, cité dans Benjamin, 1936, p. 156). Or, la simple possibilité de *reproduire* l'œuvre picturale, cinématographique et musicale menace selon lui l'autonomie de l'œuvre d'art comme source de toute esthétique comme résistance à l'aliénation : après les idéologies entourant le texte et l'imaginaire (pensons au rêve américain), la technicisation de l'image serait l'ultime frein et fin de la révolution.

Certes, « Les images représentent le monde, mais elles le cachent en même temps. Elles s'interposent entre l'homme et le monde. » (Flusser, 1982, p. 103) Pour les raisons exposées en introduction, nous nous garderons néanmoins d'adopter un ton résolument critique et politique dans le cadre de cet essai, et ce, bien que cette posture soit la plus courante<sup>14</sup>. Qu'on le veuille ou non, les images sont partout, et c'est peut-être cette omniprésence, voire omnipotence, que nous peinons à comprendre et accepter, du moins sans un pas de recul historique et philosophique : sans cela, les images apparaissent d'emblée comme des idoles et de potentielles menaces pour la conscience. Selon Mitchell qui partage notre posture méthodologique, « Nous sommes coincés avec nos attitudes magiques et prémodernes envers les objets, en particulier les images, et notre tâche n'est

---

<sup>14</sup> Plusieurs ouvrages récents s'inscrivent dans ce sillon « critique ». Le livre *On Photography* de Susan Sontag affirme par exemple que la culture des images fera bientôt de nous des « *tourists of reality* » (2001). Plus psychanalytiques, certains ouvrages d'Annie Le Brun et Juri Armanda (2021) présentent la culture des images de façon unilatéralement négative. Bien au fait d'une telle posture pour l'avoir lui-même entretenue au début de ses travaux, William Mitchell leur répondrait que, depuis la nuit des temps, les images se sont trouvées désignées comme bouc émissaire d'une souffrance tout autre : « Nous ne vivons pas à une époque uniquement visuelle. Le tournant visuel ou pictural est un trope récurrent qui déplace la panique morale et politique sur les images et les médias dits visuels. Les images sont des boucs émissaires commodes, et l'œil offensif est rituellement arraché par une critique impitoyable. » (2005, p. 343) Comme indiqué, Mitchell lui-même tomba dans ce raccourci critique lorsqu'il publia son ouvrage le plus connu en 1994 (*Picture Theory*). Il formule ainsi son *mea culpa* dans son livre *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* publié en 2006 : « C'était une tentative de diagnostiquer le "tournant pictural" dans la culture contemporaine, et l'idée commune selon laquelle les images visuelles ont remplacé les mots comme mode d'expression dominant à notre époque. La théorie de l'image a essayé d'analyser ce tournant pictural [...] plutôt que de l'accepter tel qu'il existe » (2005, p. 6 ; nous traduisons).

pas de surmonter ces attitudes, mais de *les comprendre, de travailler à travers leur symptomatologie* » (Mitchell, 2006, p. 30 ; nous soulignons)

Comme Benjamin qui hésitait entre le potentiel négatif ou positif de l'image technique<sup>15</sup>, nous adoptons une neutralité méthodologique quant à toute prise de position. En évoquant la déchirure qu'a suscitée la question de l'image technique dans la théorie critique, nous souhaitons avant tout mettre en lumière que son statut vient interroger la distinction entre Culture et culture populaire : pour certains, toute technicisation et démocratisation de la production d'images sape le travail d'élévation et d'émancipation des sociétés, alors que pour d'autres la reproduction et la démocratisation de l'accès aux images contiennent certes un danger, mais aussi une promesse de libération.

Mais qu'entend-on d'abord par « culture de masse » ? Plus exactement, quel est le mode de communication propre à cette culture ? Selon Flusser, la société actuelle est dotée d'un mode communicatif qui lui est propre, en partie hérité d'un passé archaïque provenant des grands changements de paradigmes historiques. Les grandes époques de l'histoire de l'humanité correspondent chez Flusser aux grandes inventions médiatiques dans l'histoire de la représentation : « deux coupures fondamentales [ont eu lieu] dans la culture humaine », à savoir l'invention de l'écriture et l'invention de l'image technique : « la structure de la culture est sur le point de connaître une transformation profonde » (Flusser, 1983, p. 7).

Fidèle à son style, Flusser propose à partir de métaphores quatre modes de communication, qui peuvent ensuite être appliqués à divers cas de figure concrets : le « théâtre », où les destinataires entourent l'émetteur ; la « pyramide », où des transformateurs d'informations agissent comme autant de stations de relais, par exemple dans l'armée ; l'« arbre » qui remet l'information seulement après l'avoir enrichie, comme dans le discours scientifique et, enfin ; l'« amphithéâtre » où l'information est diffusée dans l'espace sans destinataires prédéfinis. Les appareils de communication de masse, par exemple la radio, la télévision, Instagram, Twitter, TikTok, Facebook, les podcasts, etc. correspondent à ce dernier mode communicationnel : l'information est

---

<sup>15</sup> Comme le mentionne Jean-Maurice Monnoyer dans sa Notice précédant le chapitre sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, qui se rapporte à la biographie de Benjamin rédigée par Werner Flud intitulée « Entre deux chaises », « *Zwischen den Stühlen* ».

lancée sans adresse précise au plus large public-cible possible et de la manière la plus simple possible, afin qu'elle soit reçue par le plus grand nombre. Dans pareil cas,

pour recevoir un message, il suffit d'être là, n'importe où et d'être en synchronisation du code. C'est la « culture de masse ». Elle implique une restructuration de la communication. Le discours en arbre est linéaire, celui des mass media pluridimensionnel. Or, la linéarité est la structure de l'histoire. Les mass media sont post-historiques. [...] En un mot : elles informent la société en la programmant. (Flusser, 1982, p. 83)

Ce qui fait de ce mode communicationnel une condition de la société de masse est précisément le fait que le même message est transmis indifféremment à tous ceux et celles qui le reçoivent. Dans la société qui est la nôtre, les instruments intelligents sont faits pour « n'importe qui » (*one size fits all*), et pour « n'importe quoi » : « Tous les modèles s'équivalent. Cette souplesse des modèles les rend imperceptibles [...] La culture n'est plus contrainte [...] On se sent libre. » (Flusser, 1982, p. 123) Issues des photographies, des écrans, des toiles de cinémas, des vitrines, etc., les informations qui nous sont transmises sont « superficielles » (Flusser, 1982, p. 102), non pas au sens où elles seraient insignifiantes, mais au sens où elles sont transparentes pour tout un chacun : chacun y entend la même chose. Lorsque les destinataires communiquent ensuite entre eux l'information ainsi reçue, ils ne font en réalité et à leur insu que poursuivre *la dissémination du même* : « Sous le pilonnage quotidien des discours impeccablement distribués, nous disposons tous d'une masse d'informations, la même pour tous. Ainsi, tout échange dialogique de ces informations est une *redondance*. » (Flusser, 1982, p. 81 ; nous soulignons)

La communication est alors reproduction, ce qui est tout particulièrement décisif lorsque ce sont des images qui sont ainsi disséminées. En effet, la communication est aujourd'hui dominée par les images, et non plus le texte, qui apparaît le plus souvent comme un titre, une légende ou un descriptif pour les images diffusées. Le texte cède progressivement la place au visuel, Twitter proposant un maximum 280 caractères (initialement 144), alors que des plateformes comme Instagram, TikTok ou Tinder misent essentiellement sur les images et les vidéos. L'« information » communiquée dans la culture de masse contemporaine est d'abord et avant tout une image, non un discours (et encore moins un dialogue).

Quels sont alors les traits essentiels de l'image numérique dans son rapport aux façons de vivre ? Comment l'accès quotidien à la consommation et à la production d'images qui « viennent d'en bas » et non « d'en haut » vient-il modifier notre rapport habituel à notre vie dans la culture ?

Pour répondre à cet enjeu, nous reprendrons certains des éléments esquissés plus haut pour montrer leurs implications, conséquences et résonances culturelles. Comme annoncé au début de ce chapitre, nous avancerons pour ce faire quelques idées phares issues de travaux récents dans la philosophie et la théorie des médias modernes et contemporains.

4.3.1 La prétention objective de l'image technique : l'image devient plus réelle que le perçu

Comme nous l'avions noté, la venue de l'appareil photographique s'accompagna du rêve de pouvoir capter une image encore plus fidèle et vraie de la réalité que ne le pouvaient jusqu'ici les images produites d'une main humaine.

Dans *Feed Forward : On the Future of Twenty-First-Century Media* (2015), le philosophe des médias contemporains Mark Hansen développe d'ailleurs cette idée, mais plus particulièrement en lien avec le « réel » que produisent les algorithmes. Les dispositifs algorithmiques qui organisent l'enregistrement, la sélection et la circulation des images sur les plateformes contemporaines (celles des médias sociaux, mais aujourd'hui aussi des médias télévisés, radiophoniques, etc.) se déroulent *hors conscience* : un ensemble de « décisions » appartenant classiquement à la conscience perceptive ou morale sont désormais prises en charge par les algorithmes qui nous entourent et se produisent ainsi à notre insu. Dans les termes de Hansen, la perception quant au choix des images perçues se produit désormais sans qu'il n'y ait d'opération du côté du sujet conscient et désirant.

Or, dans l'esprit moderne qui gouverne les 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles naissants, la dimension « dé-subjective » de l'image témoigne de son objectivité : l'image prétend nous montrer le monde tel qu'il est en lui-même. Ce faisant, l'image a une prétention à la vérité objective plus grande que ne peuvent l'avoir les sens : la pellicule nous révèle ce que tout sujet devrait pouvoir voir de la réalité, indépendamment de ses déformations dans l'expérience individuelle, humaine, etc.

Donnons quelques exemples de cette idée nouvelle selon laquelle l'image technique voit le réel d'une façon plus vraie que ne le pourra jamais l'œil humain. Il ne viendrait jamais à l'esprit de personne de calculer la trajectoire d'un missile ou d'une fusée à l'aide de la vision naturelle plutôt que de la vision photographique, qui est non seulement plus précise, mais aussi et surtout plus *vraie*. De la même façon, les chirurgiens opèrent de plus en plus à l'aide d'une vision supportée par caméra, et personne ne songerait à s'opposer à cette façon de procéder. Enfin, la véritable preuve aujourd'hui recevable d'un voyage n'est plus le discours (récit) que la personne peut en faire, mais bien les images qu'elle peut en produire et montrer.

À travers ces exemples ressort le fait que l'objectivité de l'image technique n'est pas simplement une idée théorique, mais surtout une évidence culturelle : quiconque penserait autrement semblerait appartenir à une autre époque. Il suffit de s'imaginer une personne cherchant à défendre l'idée pré-moderne que l'invisible est plus réel que le visible, que le discours est plus vrai que l'image ou que l'œil voit mieux que l'appareil pour saisir à quel point la prétention à la vérité de l'image technique est profondément ancrée dans la culture contemporaine, mais aussi dans notre façon de voir.

Dans un registre plus phénoménologique cette fois, Flusser observait que regarder une photographie n'est pas du tout la même expérience que regarder un dessin d'enfant ou une peinture. La signification de l'image technique dira-t-il se retrouve « à la surface. On peut la saisir d'un seul coup d'œil — elle demeure superficielle. » (Flusser, 1983, p. 10) De façon physiologique et motrice autant que psychologique, la vision des images techniques se produit par ce qu'il nomme un *balayage* (« *scanning* »). D'un point de vue moteur, nous pourrions dire que la perception des images techniques tend à provoquer un état d'immobilité du corps, accompagné d'une avidité du regard, monopolisé par l'effet du « *clickbait* » et la succession continue de courts vidéos que le doigt peut accélérer à coup de « *swipes* ». Cette façon pour l'œil de rechercher et recueillir à tâtons un sens à la surface de l'image aurait des familiarités avec le monde de la magie, « monde où *tout se répète* et où toute chose participe à un contexte de signification » (Flusser, 1983, p. 10-11 ; nous soulignons), où « signification » ne veut pas dire *traduction en sens*, mais bien *mise en signes*. Ce monde où de mêmes motifs sont répétés en passant souvent d'un niveau à l'autre se démarque du monde historique où la linéarité du temps relève de la succession irréversible de causes et d'effets. Cette « répétitivité » de l'image serait-elle au cœur de son *modus operandi* ; ce mode de

fonctionnement de l'image mimerait-il (ou susciterait-il) la tendance à la répétition que l'on trouve dans certaines dispositions psychiques ?

#### 4.3.1.1 La reproduction de l'image ; quand l'original perd toute valeur

Reconnue dans les années 90 pour sa théorie du « capitalisme communicatif », à savoir l'idée que le capitalisme n'habite et ne transforme pas seulement le matériel, mais aussi les réseaux communicationnels, Jodi Dean s'intéresse dans ses travaux plus récents au statut de l'image dans la culture populaire et les médias sociaux. Elle cherche à montrer comment les médias de masse actuels produisent une « visualité secondaire » (*secondary visibility*) parallèle aux modalités traditionnelles de la vision (face à face, médias imprimés, etc.), et dans laquelle discours, pensées, désirs et imaginaires se mêlent de façon inédite. Elle analyse alors les processus de cette culture visuelle nouvelle : addition, répétition, etc., et se demande « Dans le capitalisme communicatif, la valeur d'usage d'un message est moins importante que sa valeur d'échange, sa contribution à un plus grand flux ou circulation de contenus. Une contribution [image] n'a pas besoin d'être comprise ; il suffit de la répéter, de la reproduire, de la transmettre. » (Dean, 2005, p. 59, nous traduisons).

Or, la notion de reproductibilité de l'image était déjà un constat majeur pour Walter Benjamin dans son texte le mieux connu et le plus commenté, à savoir *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, publié en 1936. Benjamin y voyait ou présageait la venue de l'appareil photographique et sa possibilité de reproduire l'art comme un moyen — plus ou moins conscient de lui-même et de ses dérives possibles — de démocratiser les images en rendant celles-ci accessibles à un plus grand nombre, au prix d'une disparition de l'aura de l'œuvre d'art au sens traditionnel, de l'image au sens classique (artisanal et artistique).

En effet, tant et aussi longtemps que les images figuraient le visible et l'invisible, chaque production se voyait investie d'un certain pouvoir, à savoir le pouvoir de l'original, qui pourra toujours être copié certes, mais jamais reproduit : il n'y a et il n'y aura jamais qu'une seule Joconde.

Or, avec l'apparition de l'image numérique, il y a une possibilité infinie de reproduction identique de l'original : chaque reproduction est la même. Cela signifie d'une part qu'il n'y a aucun moyen de distinguer la valeur de la copie de celle de l'original, mais plus radicalement encore que

l'original perde sa valeur ou sa signification d'original. N'est-ce pas l'une des intuitions les plus percutantes qui découlent du *pop-art* d'Andy Warhol, à savoir que *c'est la possibilité d'une répétition infinie qui a de la valeur, et non l'original lui-même ?*

Cette évanescence de l'« original » est au cœur de l'essai de 1935 de Benjamin, qui était visionnaire : dans l'œuvre sériellement produite, c'est l'aura de l'œuvre, cette qualité singulière d'un ici et maintenant hors du temps et de l'espace qui est perdu. Non pas *détruit*, mais bien *perdu* : dans son destin de re-production, l'œuvre voit son rapport à l'origine de plus en plus tendu, puis distendu, au point d'éclater dans diverses directions qu'aucune histoire unifiée ne pourra plus remonter. L'authenticité de l'original perdu est alors ce que *tentent* de reconstruire les récits nostalgiques et rétrospectifs.

Dans l'esprit traditionnel, il doit bien y avoir un original, et cet original doit bien avoir plus de valeur que ses copies. Or, outre le fait que cette façon de se rapporter à la culture est secondaire, l'original prend sa valeur du nombre de ses copies. La première édition de tel album d'Elvis ou Nirvana a d'autant plus de valeur qu'il y a eu de copies, ce qui n'est pas vrai au même sens des toiles d'un Van Gogh par exemple. Par ailleurs, dans un tel esprit collectionneur, l'original ici est toujours bien le *premier exemplaire*, et non l'original au sens traditionnel.

Ce qui est vrai de l'image photographique l'est davantage encore de l'image numérique. De façon prophétique, Benjamin souligne d'ailleurs que la forme la plus avancée, la plus moderne, de cet effacement de l'aura allait se produire dans les avancées du cinéma et des médias de masse contemporains, où l'original n'a plus même à avoir lieu, puisque les choses sont d'emblée conçues en fonction de leur reproduction illimitée. De fait, des millions de caméras de surveillance et des milliers d'algorithmes génèrent, presque *ex nihilo*, des images en continu, sans qu'il soit possible de distinguer ce qui y serait « original », « premier », « modèle ».

Flusser illustre d'une autre façon ce pouvoir de l'image reproductible :

Dans la photo [contrairement aux choses], l'information git librement à la surface, et il est aisé dans la transférer sur une autre surface. [...] Une affiche est dénuée de valeur, personne n'en est propriétaire... [Néanmoins,] le vent l'arracherait-il que le pouvoir de

l'agence de publicité demeurerait néanmoins entier — puisqu'elle peut toujours reproduire l'affiche... (Flusser, 1982, p. 69)

Comme nous l'avons noté, il y a au moins deux distinctions entre l'image post-photographique (numérique) et l'image photographique qui s'avèrent significatives du point de vue de leur reproductibilité : d'une part, l'image post-photographique originale n'est pas une image, d'autre part, elle se laisse reproduire sur une multitude de supports différents (imprimées, télédiffusées, etc.). Puisque nous aborderons ce deuxième point dans la prochaine sous-section, nous reviendrons plus en détail ici seulement sur l'idée selon laquelle l'image numérique brouille l'impression selon laquelle il devrait y avoir un original de toute image.

D'un point de vue technique et concret, la perte de référence de l'image qui circule à partir d'une première *image* tient également au fait que la production numérique de laquelle elle est issue consiste en une suite codée de 0 et de 1 qui, si elle était vue, ne laisserait absolument rien apparaître qui ressemble à une image, même pour le plus grand technicien informatique. Contrairement au négatif de l'image analogique, l'original de l'image digitale n'est pas une image, mais une information codée, cryptée.

Plus radicalement néanmoins, la disparition de l'opposition traditionnelle original/copie avec l'image numérique vient du fait que son origine est peu ou pas significative : ce que fait voir une publicité, une couverture d'album, un « *trend* » sur Instagram, la une d'un journal Web, etc. détient sa signification en lui ou elle-même. Une image qui a été vue des millions, voire des milliards de fois contient ou plutôt même affirme son sens et sa valeur à travers tous ses exemplaires. La valeur semble tenir donc à la « quantité » de copies, plus qu'à son contenu : que nous prenions un *meme* sur Reddit, un *challenge* sur TikTok ou un *mugshot* dans un fil de potins, c'est la capacité à générer des répliques qui atteste de l'importance d'une image, et non l'image elle-même.

Il y a là un renversement total de la valeur des images traditionnelles : plus il y a d'exemplaires d'une « même » image numérique, plus leur valeur s'accroît, alors que plus il y a d'exemplaires d'une image traditionnelle, plus leur valeur diminue individuellement et collectivement... Prenons un exemple en partie fictif : qu'elles soient peintes par Leonard de Vinci ou un faussaire, chacune des copies en circulation de la Mona Lisa diminuerait la valeur de l'original. À l'inverse, plus

l'image d'un œuf<sup>16</sup> circule, plus sa valeur augmente, dans une indifférence relative, voire totale, au contenu représenté. Par valeur, nous entendons ici sans doute leur valeur marchande, mais aussi et surtout leur force d'attrait pour la psychè, leur poids affectif, leur « aura » au sens de Benjamin (sans pourtant en avoir une) ou leur pouvoir « magique » au sens de Flusser.

Au vu de tout ce qui précède, la culture contemporaine des images prend aussi sa source dans cette possibilité technique et cette idée cruciale de la reproductibilité de celles-ci, si par « reproductibilité » on comprend justement l'effacement de l'aura ou de la présence possible d'un original. *Les images ne reproduisent plus quelque chose qui n'était pas d'abord imagé d'une manière ou d'une autre (par une image antérieure, une imagination, un fantasme, etc.) : les images ne reproduisent plus simplement ce qui fut vécu historiquement ou ce qui fut perçu visuellement, elles reproduisent pour ainsi dire des images. Ce faisant, les images post-photographiques commencent à se reproduire elles-mêmes — comme par magie ?*

#### 4.3.1.2 La dissémination de l'image post-photographique : les images tissent un monde propre

Nous en venons ainsi à la dernière thèse que nous souhaitons surligner quant au rapport de l'image à la culture contemporaine, celle-ci possédant encore plus que les précédentes une dimension économique (au sens d'un flux quantitatif qui a une consistance, une puissance et une logique propres), à savoir l'extrême dissémination des images numériques : parce que les images numériques sont parfaitement répliquables sur une multiplicité de supports à la fois matériels et virtuels, elles ont une puissance de dissémination polymorphe et quasi illimitée.

Cette dissémination de l'image post-photographique a été sans l'ombre d'un doute exacerbée avec l'invention et la démocratisation des téléphones intelligents, systématiquement munis d'une caméra et d'une connexion à l'Internet. C'est l'évidence la plus triviale pour nous, mais il faut tout de même noter que, depuis moins de deux décennies seulement, un même appareil sert désormais à la production, à la recherche, à la consommation et surtout à la diffusion exponentielle d'images.

---

<sup>16</sup> En 2020, une image devient virale sur Instagram : celle d'un œuf. Cette image recevra plus de 24 millions de « j'aime », ce qui en fera à cette époque l'image la plus populaire de l'histoire des médias socio-numériques (Le Monde, 2019). Lors d'une mise à jour faite en 2021, l'œuf aurait atteint 55,5 millions de « j'aime ». Il n'est plus possible toutefois de vérifier cette information puisque la publication originale a été supprimée en mars 2023 d'Instagram (News-24, 2023).

Comme nous l'avons mentionné, cette puissance de dissémination est d'abord rendue possible par une transformation profonde du *substrat* de l'image, qui passe d'un format matériel et analogue (reposant sur des composés chimiques) à un format immatériel et digital, dont l'« information » est en théorie parfaitement et instantanément répliquable. Or, cela libère du même coup l'image de ces circuits de distribution traditionnels et institutionnels. La diffusion n'est plus une simple *livraison* (une marchandise unique allant du point A au point B), ni une simple *émission* (une même image visuelle ou sonore projetée de l'antenne A aux postes récepteurs B », B », B »', etc., comme en télévision et radio), mais bel et bien une *dissémination* : *une multiplicité décentralisée de sources qui produisent et reçoivent, communiquent entre elles en continu et en instantané*. Le potentiel de diffusion des images devient alors exponentiel : sans intention institutionnelle ni forcément commerciale, des signaux multiples se réverbèrent dans tous les appareils qui y sont connectés, qu'il s'agisse de la transmission d'une image du « réel » (un *selfie*, l'image d'un repas ou d'un site touristique, etc.) ou d'une image d'une image (les *memes*, des captures tirées de films ou de téléseries, etc.).

Le partage prend le pas sur ce qui est partagé. Bien qu'il soit revenu en 2022 sur sa terminologie, le théoricien de la communication Nicholas A. John (2016) ira jusqu'à dire que la fonction des images partagées est désormais purement *phatique*, c'est-à-dire qu'elle consiste uniquement à *établir la communication* : le contenu des images est en réalité indifférent, ou vague (*fuzzy*), tout au mieux très secondaire. Si l'on reprend l'exemple de l'œuf qui a été partagé et aimé de façon virale par des millions d'utilisateurs qui le faisaient ouvertement sans aucune raison, *rien n'est partagé sinon l'idée de faire partie d'un même partage*, ce qui est aussi l'une des formes les plus pures, *gratuites*, de la communication, voire de la communion. Ce qui est incessamment répété ou renouvelé par la dissémination constante des mêmes images serait ainsi peut-être le simple désir du *même*, du *commun*, l'assurance que nous nous tenons dans un même réseau.

Or, si rien d'antérieur ni d'externe aux images n'est partagé à cette communauté virtuelle qui elle-même ne pré-existe pas au partage des images autour desquelles elle se tisse, force est de penser que le monde des images puisse s'autonomiser progressivement du monde des perceptions ancrées dans la « réalité » pré- ou extra-photographique. Se trouvant ainsi omniprésentes sous des formes diverses, les images en viennent, selon nous, à tisser un monde propre, si bien qu'on pourrait dire qu'à l'intertextualité à laquelle on reconnaissait le style postmoderne succéderait depuis deux

décennies une « inter picturalité ». Ce monde des images peut être décrit selon au moins deux aspects : ce monde est en partie auto-référentiel, il tend à se substituer au monde « réel », en y absorbant les activités de production, de vision et de représentation des sujets.

Cette auto-référence du monde des images — le Web lui-même ne fonctionne-t-il pas sur la base d'une logique du « référencement » ? — signifie simplement que, plus les images s'autonomisent par rapport à leur contexte de production, à la volonté de leur producteur et aux textes que traditionnellement elles venaient illustrer et éclairer, plus les images renvoient les unes aux autres. Ce faisant, le monde des images s'autonomise progressivement du monde des textes et du monde de la vie qu'elles illustraient et peuplaient au départ, avant justement de s'en dégager progressivement. Flusser note ainsi qu'avec l'image technique survient un renversement profond de la fonction des images, qui n'ont plus pour rôle de représenter le monde ou d'illustrer des textes, mais plutôt de constituer un monde en elles-mêmes, avec son intelligibilité propre. Autrement dit, elles sont susceptibles de perdre leur fonction de simple médiation vers le monde réel pour devenir un monde en soi (monde dit « magique » par Flusser).

Bien que cela ne constitue encore pour certains qu'une pure fantaisie utopique à jamais irréalisable, une fois que le monde des images parviendrait dans un futur proche ou lointain à se défaire de ses ancrages dans le monde matériel. Que le mythique, l'imaginaire, l'idéal, le magique ou encore le rêve puisse parfois être posé comme premier et plus originaire que le « réel » est du reste une idée attestée et exemplifiée dans diverses dimensions de l'expérience humaine, tant pathologique que normale, tant individuelle que collective. Il s'agirait alors en ce sens de dire que les images post-photographiques offrent à leur tour un tel potentiel d'autonomisation. De façon phénoménologique, psychologique et même ontologique, de plus en plus « on donne à voir » des images avant même d'avoir vu et voulu voir ce qui *est*, l'image étant alors perçue *avant* la réalité qu'elle désigne ou plutôt dépeint.

Il est fascinant de constater que cette hypothèse, si radicale soit-elle, était déjà formulée au milieu du 19<sup>e</sup> siècle au sujet de la photographie. En 1859, Oliver Wendell Holmes décrit la photographie comme étant la réalisation la plus remarquable de son temps, en ceci qu'elle permet d'isoler une expérience, un moment, une texture ou une émotion de son contexte spatiotemporel concret, mais tout en restant réelle, visible et surtout permanente. Il voyait la photographie

comme une « conquête de la matière » et a prédit qu'elle modifierait la physique de la perception, changeant à jamais la façon dont les gens verraient et comprendraient le monde qui les entoure. Holmes a précisément observé que l'émergence de cette nouvelle technologie marquait le début d'une époque où " l'image deviendrait plus importante que l'objet lui-même et rendrait en fait l'objet jetable ". (Elizabeth Thoman, 1992)

L'éventuelle supériorité de l'image sur la réalité — qui justifierait la *préférence* qu'on lui porte — vient alors notamment du fait que, là où les objets captés disparaîtront inévitablement un jour ou l'autre, leurs images elles ne disparaîtront jamais. Les choses passent, les images restent<sup>17</sup>.

Mais c'est sans compter par ailleurs que les différents secteurs techniques, scientifiques (astronomie notamment) et ludiques (jeux vidéo par exemple) qui relèvent ou dépendent des images ont vu leur réalisme accroître à un rythme accéléré dans les trois dernières décennies. Il ne reste sans doute plus que quelques années avant que la réalité virtuelle soit — visuellement parlant — indistincte de la réalité matérielle, et que le citoyen ordinaire « accorde aux images autant de confiance qu'à ses propres yeux » (Flusser, 1983, p. 18).

Qu'il puisse ou non se substituer au monde « réel » — et n'est-ce pas là précisément l'enjeu des projets de « *metaverse* » qui sont sur le point de voir le jour —, le monde des images selon toute vraisemblance détient un véritable *pouvoir* d'attraction ou d'absorption unique :

La fascination magique qu'exercent les images techniques peut s'observer partout : partout peut s'observer comment elles chargent la vie de magie, comment nous-mêmes vivons, connaissons, évaluons et agissons en fonction de ces images. Dès lors, il est essentiel de se demander à quelle sorte de magie nous avons ici affaire. Manifestement, ce ne saurait être la même magie que celles des images traditionnelles : la fascination qui émane de l'écran de télévision ou de cinéma n'est pas identique à celle que nous ressentons devant les peintures rupestres ou les fresques des tombes étrusques. La

---

<sup>17</sup> Cette affirmation pourrait toutefois être nuancée ou complexifiée à la lumière de l'apparition récente de nombreuses plateformes de *diffusion éphémère* d'images (dites de *snapping*) telles que SnapChat et Wickr et de *diffusion en direct* (dites de *streaming*) telles que TikTok, Youtube Shorts et Facebook Live. La logique de diffusion n'est plus du tout dans ces cas celle classique de l'archive, censée attester du passé : c'est au contraire le caractère éphémère ou performatif de l'image qui est institué et recherché. Ce type de plateforme crée une communauté de l'instant, sans histoire passée ou future commune. Comme l'affirme José van Dijck (2007) à ce sujet, « Même si la photographie peut encore capitaliser sur sa fonction première d'outil de mémoire pour documenter le passé d'une personne, nous assistons à un changement significatif, en particulier parmi la jeune génération, vers son utilisation comme instrument d'interaction et de création de liens avec les pairs. » (José van Dijck, 2007, p. 115 ; nous traduisons)

télévision et le cinéma se situent à un autre niveau ontologique que les cavernes et les Étrusques. (Flusser, 1983, p. 20-21)

Flusser remarque en outre que cette attractivité des images ne concerne pas seulement les activités quotidiennes de la culture populaire, mais désormais aussi les productions de la « haute » culture :

À cette force absorbante des images techniques, rien ne peut résister — aucune activité artistique, scientifique ou politique qui ne les prend pas pour but, aucun acte quotidien qui n'aspire pas devenir photographie, film, enregistrement vidéo. Car tout aspire à rester éternellement en mémoire et à devenir éternellement répétable. De nos jours, tout événement a pour but l'écran de télévision, l'écran de cinéma, la photo, afin de pouvoir se traduire en état de choses. (Flusser, 1983, p. 25)

C'est là l'une des idées centrales communes à Flusser et Mitchell : quelle que soit sa forme (traditionnelle, photographique ou numérique), la vision des images suscite et provient d'une expérience primitive, d'une pensée animiste ; les images sont revêtues d'un pouvoir « magique ». Afin de démontrer son idée de façon pragmatique, Mitchell demanda à ses étudiants de taillader une photographie de leur mère. Ceux-ci ont hésité à le faire, ou carrément refusé : ils ne pouvaient pas faire cela à leur mère — ou à son image, ou les deux. Longtemps, la pensée animiste a été critiquée comme étant une pensée naïve et irrationnelle. Or, il n'est pas impossible que des vestiges d'animisme demeurent bien vivants en nous modernes, sans compter que tout enfant passe par un stade animiste... Plus simplement, l'idée, centrale chez Mitchell, selon laquelle les images ne sont pas inertes et passives, que les images font quelque chose et surtout qu'elles nous *font faire* quelque chose, mais quoi donc ? Et que pourraient bien faire faire les images populaires ?

Recueillies chez des auteurs divers issus de champs tout aussi divers, les réflexions proposées dans ce chapitre nous indiquent que les images post-photographiques sont dotées du pouvoir — dit « magique » par Flusser — d'être « éternellement reproductibles ». Par ses distinctions d'avec les images traditionnelles et photographiques, l'image digitale connaît ainsi des « destins culturels » nouveaux, à savoir sa reproduction, sa dissémination, son autonomisation, etc. Or, ces nouveaux sillages de l'image dans la culture contemporaine ne peuvent pas être sans effet sur la psychè, qui a aussi ses propres destins comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Comment donc les processus culturels qui émanent de l'image post-photographique viennent-ils

happer ceux de la conscience individuelle ? Y a-t-il résonance, analogie, inférence, etc. entre la reproduction et la dissémination des images et les devenirs économiques de la vie intérieure ?

## CHAPITRE 5 : DISCUSSION

Dans les sections précédentes, nous avons développé notre questionnement en trois volets : le concept de culture chez Freud, son approche de la notion de « quantité » et une proposition de définition moderne de la culture des images, inspirée entre autres de Benjamin, Flusser et Mitchell.

Nous devons retenir d'abord que, dans le modèle économique de la vie psychique, le concept de quantité a animé la pensée de Freud dès ses premiers écrits. Fortement inspiré par les théories scientifiques de son époque, Freud recourt et réinterprète alors divers termes empruntés à la physique et même à la mécanique : l'appareil psychique se présente comme un système cherchant à gérer les tensions que crée un flux, au moyen de décharges, de résistances, de diversions, etc.

Comme nous l'avons vu, l'analyse de quantité basculera de plus en plus vers une approche de la qualité notamment à travers les affects et la conscience, chez Freud autant que dans sa postérité. Si Freud souhaitait au départ déceler les rouages inconscients et mécaniques de la psychè, ses recherches devinrent en effet rapidement « embarrassées » par la question à la fois théorique et clinique des affects et de leur représentation, et ce dès *L'esquisse* qui est une première aventure descriptive du fonctionnement de la psychè. En d'autres mots, il ne semblait plus possible de s'intéresser uniquement à la « dimension quantitative ». En ce sens, Laplanche a démontré que le principe de plaisir ne pouvait pas, en lui-même, être conçu comme un fonctionnement économique « pur », s'appuyant sur un modèle d'élévation et de diminution des tensions. En effet, le principe de plaisir *est* un principe de constance, visant un équilibre qui sache établir un compromis avec les exigences de la réalité. Pour résumer, Angelergues et Cointot soulignent ainsi que Freud,

en partant d'une définition presque purement économique du principe de plaisir/déplaisir, moteur du fonctionnement de l'appareil psychique, (...) [il] parvient à des formulations beaucoup plus qualitatives de leurs rapports avec le travail de liaison et la structuration psychique : réconciliation du principe de plaisir et du principe de réalité dans les sublimations, modalités du choix d'objet, satisfactions vécues dans un partage avec l'objet, ouvertures sur le monde extérieur. (Angelergues et Cointot, 2016, p. 4)

De ce point de vue, même si la dimension économique ne sera plus le domaine de prédilection de la théorie analytique tant le qualitatif apparaîtra plus saillant et complexe, elle n'est aucunement

pour autant évacuée : au contraire, ce sont bien toujours les déterminations quantitatives qui semblent être le moteur poussant vers un certain développement psychique plus ou moins autonomisé du « pulsionnel pur ». Plus encore, c'est en raison des blocages, surcharges et échecs de la charge énergétique libre (déliée) qu'une *élévation* au-dessus d'un fonctionnement économique devient nécessaire. Avec l'écriture de *Métapsychologie* (1915), cette conception désormais plus progressiste de la psychè (celle-ci se construisant en s'émancipant de ses déterminations purement quantitatives) se voit confirmée et complexifiée à la fois par l'introduction des concepts de pulsion, d'inconscient et de refoulement. Si la pulsion est certes une « force constante », elle se pose aussi comme une exigence de travail, à savoir une transformation du quantitatif en qualitatif. Paradoxalement, la pulsion est moteur de progrès, à la condition qu'elle sache se traduire, se dire, se représenter, ou même se masquer. Le destin de la sublimation s'avère être ce pan très précis d'un travail de « dé-quantification » de la pulsion sexuelle.

Or, cette idée d'une nécessaire « transformation du quantitatif en qualitatif » constitue presque une définition psychanalytique de la culture, et surtout, elle nous conduit au cœur de notre problématique : *comment, selon une conception progressiste de la conscience et de la culture, rendre compte des dynamiques quantitatives qui s'imposent au sein de la culture des images contemporaines ?*

Il nous est apparu que c'est en comprenant mieux comment le phénomène de répétition qui se produit à l'échelle intra-psychique que nous pourrions comprendre comment il en vient à trouver sens à l'échelle sociale. En effet, il nous est apparu que le phénomène de la sublimation travaille de manière *hautement* individuel, en ce sens que l'on peut affirmer qu'il y a autant de destins sublimatoires qu'il y a d'hommes. En introduisant plus tardivement la description de la « compulsion de répétition », Freud va renouer avec l'importance de la dimension économique au sein de la théorie psychanalytique. Ainsi, avec *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Freud signe la prégnance énergétique du système psychique, en introduisant la compulsion de répétition comme l'un des mécanismes fondateurs du psychisme. Cette hypothèse de travail admise à la suite de l'analyse des événements historiques de l'époque, la Première Guerre mondiale, il constate l'ampleur de l'effraction traumatique que cause la guerre. Le système psy doit *faire avec* des effractions et exigences qui viennent de l'extérieur, et qui exigent un effort de persévérance

nettement plus élaboré — la liaison, en l'occurrence — que ne le croyait la psychophysique initiale de Freud.

À partir de ce constat, Freud fera de la compulsion de répétition l'expression par excellence de la résistance de l'inconscient, le noyau de l'inconscient composé de « morceaux d'activité » que sont les pulsions (Freud, 1915), agit tel un attracteur au sein de la vie psychique : le destin de répétition apparaît comme une tentative toujours échouée donc renouvelée de remonter l'histoire jusqu'à retrouver l'origine.

C'est cependant lorsque ce destin perd de vue cette quête que la *compulsion* prend le dessus sur la *répétition* et que la psychè s'engage dans un devenir qui se rapproche — autant que cela soit possible — de l'économique, dénué de tout sens. Autant souffrante qu'irrésistible, cette action ou pensée compulsive peut en venir à désinvestir toute représentation, pour chercher sa résolution plutôt dans une logique brute de mise en série de charges et décharges, de pensées ou de comportements.

Or, comme Freud le notait lui-même au sujet de l'acte religieux (1907), la répétition peut revêtir un versant compulsif qui ne s'exprime pas toujours à travers des formes extrêmes considérées comme pathologiques (addictions, troubles obsessionnels, etc.). Au contraire, la vie sociale la plus « normale » repose elle-même en partie sur un ensemble de cérémoniaux répétitifs qui forment la trame non consciente de notre quotidienneté ordinaire. Nous pouvons alors nous demander si l'omniprésence des images dans la culture et dont l'expression la plus manifeste se traduit sur les réseaux socio-numériques sollicite plus que jamais les processus quantitatifs dans ou par la culture. Comme le suggérait Lyotard dans *Économie libidinale* (1974) contre l'orthodoxie marxiste, la production en série du capitalisme ne fonctionne-t-elle pas *précisément* parce qu'elle répond à une structure qui relève de la logique libidinale qui est profondément inscrite en chacun de nous ?

Si tel est le cas, il faudrait alors distinguer les dynamiques psychiques élévatrices du ressort de la « haute culture » (*Bildung*) de celles mécaniques du « quotidien » que l'on pourrait rapprocher d'une culture populaire (*Kultur*), et ce sans céder aucunement à la condamnation péjorative de cette dernière, puisqu'elle parle de ce que nous sommes, malgré nous ou non.

#### 4.4 Significations et destins de la culture après Freud : l'apport de Nathalie Zaltzman

Comme le rappelait Sophie Mijolla-Mellor (2009), le processus de sublimation se traduit à travers une modification des buts et objets de la pulsion, c'est qu'elle parvient en s'étayant sur les « valeurs » et « idéaux sociaux » à se déssexualiser — travail initialement entrepris par le moi — et ce, parce que la culture use d'une « ruse civilisationnelle » qui berne la pulsion.

Il en demeure que ce travail d'étayage de la pulsion sur les objets idéaux qu'édifie une culture donnée renvoie aussi à ce que Freud appelait le « travail de culture ». Il définit le travail de culture comme résultant d'efforts thérapeutiques qui vise à « fortifier le moi, le rendre plus indépendant du surmoi, d'élargir son champ de perception et de consolider son organisation de sorte qu'il puisse s'approprier de nouveaux morceaux du ça. Là où était du ça, doit advenir du moi. Il s'agit d'un travail de civilisation, un peu comme l'assèchement du *Zuydersee*. » (Freud, 1933, p.57). Jean-Luc Donnet (1995) insiste sur cette dimension thérapeutique du travail de culture qui se traduit principalement à travers un assouplissement du pôle Moi-Surmoi-Idéal. Or, comme le souligne Nathalie Zaltzman cette perspective a pour conséquence de mettre de côté « Le pôle pulsionnel [qui] n'est pas invoqué dans le travail de transformation qui lui est propre, mais [plutôt] dans sa résistance aux exigences répressives de la société, résistance dont la voie résolutoire est la sublimation. » (Zaltzman, 2003, p. 217). Ainsi, Nathalie Zaltzman (2003) propose de distinguer deux rapports à la culture, deux compréhensions forts différentes du « travail de culture ». Selon la première, la culture fournit un ensemble de schèmes qui soutiennent l'assouplissement du moi et de « l'idéal du moi » afin de laisser davantage libre cours aux revendications pulsionnelles, avec et malgré les exigences du réel. Comme le souligne Zaltzman, cette conception du travail de la culture est en parfaite continuité avec le propos de Freud dans *Malaise dans la culture* (1929): la culture doit permettre la réduction des tensions, doit justifier la répression des pulsions.

Ce que Zaltzman ajoute toutefois dans un deuxième temps, c'est qu'en un autre sens la culture conserve aussi en elle des restes non perlaborés, non sublimés, à titre de vestiges historiques non esthétisés, de référents non pacifiés, etc. Si, dans ces destins tant édifiants que délétères, la pulsion est bel et bien à la source des formations culturelles, cela signifie certes qu'elle est la force motrice du progrès (la culture en son sens d'élévation artistique, scientifique, juridique, etc.), mais aussi qu'elle puisse répliquer dans le social les fonctionnements délétères de la psyché. Plus encore,

selon Nathalie Zaltzman, « la culture [comprise] du côté sublimatoire, du côté des “valeurs supérieures” se révèle impuissante à adoucir la cruauté de l’homme pour son semblable et accroît sa cruauté à son propre égard. » (Zaltzman, 2003, p. 217) Confronté aux horreurs du début du siècle dernier, Freud lui-même en est bien conscient : « il conclut l’échec de la culture dans sa fonction “thérapeutique” si l’on peut dire, et dans sa finalité de dédommagement. » (Zaltzman, 2003, p. 217).

Pour mieux comprendre ou plutôt justifier la transition ou translation entre dynamiques psychiques et dynamiques culturelles à laquelle Zaltzman procède dans son œuvre, il faut rappeler rapidement l’anthropologie psychologique pour ainsi dire qui est la sienne. Elle note, comme nous l’avons fait nous-même, que le modèle freudien est, d’un point de vue épistémique autant qu’ontologique, solipsiste, mais insiste sur le fait qu’aussi pure puisse être une psychè, elle se jette dans un monde déjà ordonné :

Freud se réfère aussi inlassablement au modèle endogène qui, pour si individuel qu’il soit, est d’abord et surtout un lieu surpeuplé de traces d’expériences passées et de leurs ratages, traces qui organisent un sujet avant même qu’il n’entame sa propre histoire. Et, dynamiquement, c’est un endogène en remaniement permanent ordonné du « dehors » du fait que les positions désirantes d’un sujet demeurent suspendues à ce que lui renvoient ses objets. (Zaltzman, 2003, p. 217)

Ainsi, selon Zaltzman (2003), la culture n’est pas une simple réalité extrinsèque qui surplomberait la psychè des individus. La culture est un *fait* anthropologique, elle fait partie de la vie psychique de tout humain, sous une forme ou une autre : loin de n’être qu’une puissance de refoulement heureux ou malheureux, *la psychè est condamnée à l’investir*, selon une formulation juste de Piera Aulagnier (1982). Elle nomme *psychisation* le mouvement qui consiste à investir-élaborer-interpréter le monde culturel ambiant, en un mot à s’approprier les « terres étrangères » du dehors où se trouvent différentes sources de désirs et de représentations que la psychè individuelle n’a pas produits par elle-même, mais à l’inverse qu’elle reçoit du monde où elle vit. Lorsque l’appropriation du monde se passe sans accrocs, le travail d’investissement est une dépense d’énergie qui produit pour ainsi dire un gain net (« un en plus »), permettant une nouvelle mise en représentation qui permet d’échapper à l’attraction de la compulsion de répétition, qui est l’autre alternative économique du traitement du déplaisir par la psychè. Ainsi, la défaite au moins

momentanée de la compulsion de répétition est une définition minimale du travail de culture (Zaltzman, 2003, p. 212)

Cet en « plus » d'investissement est pour Zaltzman (2003) le travail de culture « réussi », qui parvient à battre en brèche l'attractivité de la compulsion de répétition, et sans lequel d'ailleurs le jeune enfant resterait à jamais pris dans des motifs de répétition sensorielle et de mimétisme plat, si l'on caricature. En cela, Zaltzman n'est pas en opposition avec Freud, qui notait dans *Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques* que « Le travail de culture [...] désigne cette transformation atteinte par le moyen d'élévation du niveau de l'ensemble des processus d'investissement » (Freud, 1911, cité dans Zaltzman, 2003, p. 218).

Néanmoins, la traduction du déplaisir en investissements demeure souvent plus coûteuse que l'expérience de la satisfaction instantanée. À ce sujet, Zaltzman rappelle que la « condition humaine ne dispose que d'un faible rapport direct, “animal” disons-nous justement, au plaisir créé par des satisfactions directes. » (2003, p. 212) La culture est un détour pour la satisfaction, dont la balance comptable est pourtant parfois négative économiquement parlant. Ce faisant, sublimation et travail de culture ne relèvent pas du même registre libidinal selon Zaltzman. Le travail de culture cherche à résister à la puissance attractive de la compulsion de répétition : « Il s'agit de réussir à investir ce qui, rompant l'économie du principe de plaisir, tombe de ce fait dans l'économie de la compulsion de répétition hors du pouvoir d'attraction des pulsions sexuelles. » (Zaltzman, 2003, p. 215).

Comme en témoignent les phénomènes historiques — principalement la barbarie qui sévit en temps de guerre — qu'analyse Zaltzman, la culture est donc une interface foncièrement *ambivalente* : elle possède à la fois un potentiel humanisant d'élévation, mais aussi un potentiel déshumanisant, d'« animalisation », de « mécanisation » ou de « répétition », ajouterions-nous. Ainsi, nous pourrions avancer l'idée que la culture des images en raison de leur quantité laisse la représentation à *l'arrière-plan*, nous rapproche de dynamique « économique pure » comme Freud les décrivait dans *L'esquisse* ?

#### 4.5 La culture de l'image ou l'éternelle répétition du même

Qu'en est-il maintenant des ressorts psychiques de la culture quotidienne contemporaine ? Pourquoi et comment la répétition supportée par ces petites et grandes usines à *produire, diffuser*

*et évaluer* des images que sont d'une part les téléphones portables, mais aussi plus généralement la culture en général qui fonctionne autant sur mode de la répétition et de la reproduction créer une telle attraction ?

On peut suivre avec Michael Denning dans *Culture in the Age of Three Worlds* une évolution parallèle de l'histoire des cultures et des approches de la culture : à l'idée de la culture « sauvage » des soi-disant « peuples primitifs » correspondait l'anthropologie classique, à celle d'une haute culture moderne correspondait la philosophie des Lumières, et à celle de la culture de masse consommatrice de marchandises produites en série correspondait la sociologie (Denning, 2004). Or, la culture des images actuelles n'a pas encore de science propre : son objet dépasse les frontières académiques, comme son objet traverse et navigue entre les frontières politiques et virtuelles. En effet, la culture contemporaine n'est ni spécifiquement liée à la puissance américaine, ni à la révolution industrielle : le capitalisme tardif (Jameson, 1989), comme matrice culturelle, s'est déterritorialisé (espace) et dématérialisé (dans le virtuel). Les paradigmes classiques de l'analyse de la culture ne parviennent pas toujours à saisir l'amplitude du phénomène : bourgeois ou prolétaire, chinois ou danois, jeune ou âgé, tous consacrent une portion considérable de leur existence à regarder, chercher, produire, partager, noter, des images numériques. Cette culture quotidienne contemporaine représenterait ainsi un défi pour toutes les théories modernes et post-modernes, la psychanalyse n'étant bien sûr pas épargnée.

Qu'en est-il alors de la culture actuelle, du point de vue de la réalité qu'elle a pour la psyché ordinaire, et les processus de prédilection que Freud lui reconnaît ?

Les difficultés relatives au fait de circonscrire la culture actuelle, sont qu'elle ne posséderait pas, selon nous, de « centralité » : de centre ou encore d'origine claire. Concrètement, on ne sait pas toujours d'où proviennent toutes les images qui nous entourent. Cette idée d'absence de centralité nous est venue des travaux du philosophe Mark Fisher, qui perçoit le capitalisme comme un lieu sans centre, sans lieu de pouvoir visible. Il donne un exemple très représentatif de ce système à travers la référence aux centres d'appel :

En tant que consommateur du capitalisme tardif, nous existons de plus en plus selon deux réalités distinctes : l'une est constituée par les services fournis de façon lissée et

une réalité tout autre, le labyrinthe kafkaïen dément des centres d'appel, un monde sans mémoire, dans lequel la cause et l'effet entretiennent des connexions mystérieuses, impénétrables, ou tout ce qui se passe tient du miracle [...] L'expérience du centre d'appel concentre la phénoménologie politique du capitalisme tardif : l'ennui et la frustration que viennent jovialement ponctuer les relations publiques, la répétition des mêmes détails lassants à de multiples reprises par différents opérateurs mal formés et mal informés, le sentiment croissant d'une rage qui doit rester impuissante parce qu'elle ne dispose d'aucun objet légitime, puis — comme on le fait très rapidement comprendre à celui qui appelle — personne n'est au courant et personne ne peut rien faire, même s'il le pouvait. La colère ne peut être qu'affaire de soulagement ; c'est une agression dans le vide dirigée envers quelqu'un qui est une autre victime du système, mais avec qui il n'est pas possible d'établir un en-commun. Tout comme la colère n'a pas d'objet-propre, elle n'aura pas d'effet. Avec cette expérience d'un système insensible, impersonnel, dénué de centre, abstrait et fragmenté, on est au plus près d'un face-à-face avec la stupidité artificielle du capital en tant que tel. (Fisher, 2009, p. 75)

Dans cette culture, « qui » suscite nos affects et à « qui » les adresser ? La culture est désormais sans centre apparent, ou sans centre privilégié, puisque n'importe quel propriétaire d'une caméra est désormais producteur de culture. La culture doit composer avec la masse — ce qui n'est pas la même chose qu'un sujet singulier —, mais elle émane également de la masse. Comme l'affirme Benjamin déjà, « La masse est la matrice où à l'heure actuelle s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transmue en qualité : les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation. » (Benjamin, 1936, p. 214)

Si la culture ne vient plus uniquement ni d'un centre ni d'individus, à partir d'où pouvons-nous la saisir et la décrire ? Prenons une illustration concrète de l'état de la culture. De puissants algorithmes récents aisément accessibles sur le Web comme DreamStudio permettent désormais de composer une infinité de peintures uniques au moyen de quelques mots-clés fournis par l'utilisateur : par exemple, « un chat lisant un livre dans le style d'une peinture de Dali ». Plus récemment encore, ChatGPT permet non seulement de générer des textes promotionnels, scolaires, artistiques, militants, etc., mais aussi des conversations qui ont toute l'apparence d'avoir lieu avec un interlocuteur humain. Ce qui est surprenant n'est pas tant la qualité ahurissante et confondante des résultats générés que le fait que des algorithmes inertes et inhumains ont déjà permis de déspiritualiser et mécaniser — et même de désublimiser — les styles du patrimoine humain de façon à produire des résultats toujours singuliers et presque toujours convaincants. Ainsi, qui aurait pu présager à propos du style ou encore du ton des artistes et auteurs qui ont fait l'histoire de la culture, et ont été célébrés pour cela, que leur esprit est désormais reproductible non par imitation

(artisanale) ou copie (mécanique), mais bien par reproduction du geste créateur qui était le leur, et qui peut en partie être transposé dans une formule algorithmique. Dans les termes de Flusser (1982, 1983), l'image technique s'avère ainsi avoir conquis le pouvoir de l'image traditionnelle et de l'image photographique. Nous pourrions dire de manière résumée qu'avec l'image, *toute qualité semble pouvoir se quantifier*.

Pour illustrer cette idée d'une quantité *incommensurable* d'images qui saisiraient le « réel » mieux que tous les voyants réunis, certains artistes ont tenté une telle représentation de ce qui est psychiquement irréprésentable, bien que culturellement véritable. Le travail de l'artiste numérique Pascal Dombis exprime notamment à travers ses œuvres l'expérience de la perception que la numérisation du visible peut provoquer. Comme le souligne Christine Buci-Glucksmann en commentant son œuvre *Eurasia* (voir Annexe E), constituée d'une captation de milliers d'images occidentales et orientales sur Google :

De près des détails, de loin tout disparaît, et une forme en spirale noire ou bleue/blanche/rouge apparaît [...] Chacun verra ce qu'il souhaite ou peut voir, dans ce panoptique planétaire qui superpose les cartes pour mieux créer autre chose, le diagramme abstrait de spirales. Car les spirales sont bien le vortex de l'infini, celui d'un temps enroulé sur soi, originaire et pourtant éphémère. La modulation du temps d'un éternel retour. [...] La vision suscitée par le déplacement du corps et du regard oscille entre « un trop voir » et un « ne pas assez voir ». Trop, puisqu'il est impossible de fixer les détails en un même temps. Pas assez, car les images retournent à l'état de fantôme dans une métamorphose permanente où tout renait autre. (Buci-Glucksmann, 2012, paragr. 5)

Ce commentaire sur le travail artistique de Pascal Dombis semble à la fois décrire, mais de manière magnifiée, l'expérience *imperceptible* que l'on peut avoir des milliers d'images qui tapissent notre quotidien comme le fait d'ailleurs la psychopathologie, dont Freud disait qu'elle était le miroir grossissant de la « vie quotidienne ».

Or, si la répétition des images *à voir* (dans un futur immédiat) est aussi séduisante et absorbante, c'est bien parce que les images *vues* (dans un passé proche ou lointain) sont d'emblée oubliées ou dépourvues de leur valeur. Chaque image qui circule doit avoir l'apparence d'être sans rapport à celles qui la précèdent, ni à celles qui pourraient la suivre.

Dans un article récent intitulé *The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism* (2018), Peter Osborne propose que nous sommes passés de la postmodernité décrite d'abord par Lyotard en 1979 dans *La condition postmoderne* et théorisée de nouveau en 1989 par Frederic Jameson dans son ouvrage *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, pour entrer dans une condition contemporaine. Dans notre monde, *toutes les temporalités se retrouveraient représentées* (immémoriales, passées, présentes, futures et utopiques) et réduites à un même registre. Il ne s'agit plus de la chute des récits structurants passés (Lyotard, 1979) ni de la possibilité de faire de toute copie un original (Jameson, 1989), mais bien de niveler temporellement la réalité culturelle, ce qui s'illustre non plus tant dans la peinture ou dans l'architecture, mais bien dans la culture populaire. *Les choses valent indifféremment de leur signification d'original, de copie.*

Comme le défendent de nombreux historiens et sociologues récents avec l'hypothèse du « présentisme »<sup>18</sup> qui postule une *obsolescence* de la mémoire, voire de la temporalité, qui est au cœur de la culture contemporaine, ce qui pourrait conduire justement à la multiplication infinie et accélérée des images. Il faut insister sur ce point : l'image technique permet une reproduction infinie, mais que cette reproduction effectivement se produise n'est pas le fait des images seules. En d'autres mots, les images se multiplient d'elles-mêmes, sans aucune raison : *elles se multiplient parce qu'elles ne restent pas, et elles ne restent pas puisqu'elles ne s'ancrent pas dans la mémoire comme le faisaient les images traditionnelles, et bien moins que les mythes, les histoires et destins dramatiques, etc.*

La logique de la prolifération des images numériques trouverait selon Lev Manovich son exemplification la plus manifeste dans les sites pornographiques, où vraisemblance et dissémination vont de pair. Dans la pornographie, c'est une « base de données » qui s'offre au spectateur, invité à explorer diverses miniatures statiques ou dynamiques classées dans diverses catégories où images et films s'accumulent jour après jour sans aucun autre principe d'ordre,

---

<sup>18</sup> En s'appuyant sur les travaux de François Hartog, Sylvano Santini, décrit « le présentisme » comme une particularité du présent « qui se caractérise par l'urgence et l'immédiat, par la vitesse qui supprime la distance et abolit le sens critique, un rapport au temps donc qui brouille les repères et le sens des choses. (...) Le « présentisme » viendrait à recouvrir, parce que le présent y occuperait une place démesurée, « tout le passé et l'avenir du présent, on archiverait immédiatement ce qui est en train de se passer sous nos yeux et on ne serait plus étonné par ce qui vient. » (Santini, 2010, paragra. 1)

contrairement au cinéma qui est gouverné par une logique du genre, du sens et de la narration. Chaque film lui-même relève d'une accumulation d'images, de scènes ou de plans, qui ne racontent « rien » sinon qu'une « capture d'un moment présent ». C'est donc ici aussi l'absence de mémoire qui enchaîne la production et la consommation de ces images, exemplaires ou symptomatiques de notre culture visuelle (Manovich, 2001, p. 225).

Selon Flusser (1982, 1983) que nous avons analysé au chapitre quatre, c'est parce que les images de la culture de masse sont auto-intelligibles (aucun code n'est nécessaire pour les comprendre) qu'elles n'impliquent plus aucun rapport au passé. Les images techniques nous font ainsi entrer dans une sorte de présent éternel, elles provoquent un effet d'« arrêt sur image » dans le seul temps présent qui est le nôtre : « L'univers des images techniques, tel qu'il commence à se profiler autour de nous, se présente comme plénitude des temps, ou toutes les actions toutes les souffrances gravitent perpétuellement. » (Flusser, 1983, p. 25). Flusser perçoit que le rapport aux images se dote d'une dimension répétitive *faute de pouvoir s'historiciser* : « toute action perd son caractère historique, pour devenir un rituel magique et un mouvement éternellement répétable » (Flusser, 1983, p. 25). Dans le même sens, il note : « La télévision est l'océan vers lequel tous les courants de l'histoire se rassemblent. C'est la plénitude du temps. C'est le barrage où la linéarité du temps historique se convertit en circularité programmée réitérable. » (1982, p. 107) Nous pourrions ajouter que le Web et ses plateformes phares d'images et de vidéos que sont Instagram, TikTok, Facebook, YouTube, Snap-Chat, etc. accentue encore plus ce rapport au temps circulaire que ne le faisait la télévision.

Béatitude sans jouissance ou trauma sans souffrance, nous nous tiendrions dans une inertie commandée par la circularité même des programmes qui gouvernent la production d'images :

La culture de masse est explicable et manipulable par son input et son output. Par son alimentation au moyen de programmes et par le contrôle du comportement qui en résulte, le processus est circulaire. Les programmes du cinéma ne sont que des variations sur des thèmes, qui sont toujours les mêmes. C'est le retour éternel de l'identique [...] Ainsi ces appareils ne font que transcoder l'histoire en programme. Et ceux du supermarché n'ont qu'à transcoder le programme en comportement. (Flusser, 1983, p. 91)

Les canaux de la culture seraient pour Flusser des lieux de simple *passage* ; nous pourrions dire aujourd'hui de *scrolling* et de *swiping*, littéralement de « balayage ». L'espace du divertissement représenterait la possibilité collective d'un exutoire de toutes sensations rémanentes, durables. Flusser utilise la métaphore du tube digestif qui représenterait au mieux cette recherche de sensations avalées puis expulsées. Mais puisque les rejets de ce circuit sont sans mémoire, ils réapparaissent à chaque fois comme étant nouveau même la logique de l'avant-garde décrite par Clement Greenberg (1939) — chaque œuvre reprenant ironiquement les idées de la génération précédente — qui gouvernait le monde de l'art depuis le début du siècle dernier est désuète. Désormais, le programme des images

recueille les restes pour la nouvelle ré-alimentation du canal. Ré-alimentation que nous engloutissons par défaut de mémoire. Nous n'avons pas de quoi percevoir qu'il s'agit d'une sensation déjà imprimée en nous. Toute sensation, quelle qu'elle soit, est concrète, elle ne peut être que toujours nouvelle, toujours la même. Nous sommes des canaux de retour ininterrompu. (Flusser, 1983, p. 136)

Ou encore, cette fois dans son recueil *Pour une philosophie de la photographie* Flusser décrit comment l'appareil photo exerce une attractivité irrésistible sur l'individu, nous soulignons comment sa description, écrite en 1983, s'avérait être une description anticipée du rapport à l'image que nous entretenons aujourd'hui :

L'appareil photo exige de son propriétaire qu'il prenne des clichés, qu'il produise des images de plus en plus redondantes. Cette photomanie de l'éternel retour du même (ou du très semblable) finit par aller si loin que sans appareil, le photographe amateur se sent aveugle [...] Loin de se tenir au-dessus de l'acte de photographier, il est dévoré par l'avidité de son appareil [...] Son comportement ne fait plus qu'un avec le fonctionnement automatique de l'appareil photo. Voilà qui a pour conséquence un flux incessant d'images produites en toute inconscience. (Flusser, 1983, p. 79)

Bien que toutes les images changent continuellement — ennui et accoutumance obligent —, le système des images lui est ce qui demeure parfaitement constant : l'univers des images voit de nouvelles étoiles naître et disparaître tous les jours, mais le pouvoir d'emprise de la totalité des images est toujours le même. *Une nouveauté incessante est ce qui ne change jamais.*

Toujours selon Flusser, la culture des images crée une véritable *transvaluation des valeurs*, ou plutôt de la valeur, car il ne s'agit plus de vivre mieux, mais de vivre plus, ou même de voir plus :

« il ne s'agit plus de poursuivre le bonheur, il s'agit d'éviter le malheur. Si nous acceptons d'être divertis par les appareils capitalistes, ce n'est pas parce que nous les croyons bons, mais parce que nous les croyons meilleurs que les appareils socialistes. » (1982, p. 138 ; voir aussi p. 134). Flusser se trouve ici en accord avec le marxisme critique de Guy Debord, qui dira au sujet du spectacle qu'il n'est pas simplement

l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée. (Debord, 1968, p. 17)

Les « sensations » que procure le spectacle s'avèrent désormais être le seul consensus social profond : nous rions, jouissons, pleurons, sourions, etc. tous et toutes devant les mêmes images, et le plus souvent seuls.

Si nous revenons en terrain analytique, nous en arrivons au paradoxe suivant : l'accumulation et la circulation jusqu'à saturation des images semblent provenir d'une crainte de perdre l'original, perte qui est pourtant commandée par la production même des images. En admettant une disparition de l'origine de la production des images, et qui impose une expérience où la mémoire et l'histoire sont mises à mal, on peut se demander ce que peut impliquer de devoir « investir » une telle culture économique.

#### 4.6 *Économie libidinale* ; la perspective de Lyotard

En nous inspirant de Lyotard, qui a signé sa séparation d'avec la revue marxiste *Socialisme et barbarie* à laquelle contribuaient notamment Castoriadis, Lefort et Richir, par la publication d'*Économie libidinale* en 1974, nous pourrions proposer que le foisonnement des images repose sur une dimension ingénieuse du capitalisme : son mode de production et de diffusion permettrait de *capter* le rythme et le tempo du flux pulsionnel lui-même. N'est-ce pas à la compréhension du « génie du capitalisme » qu'invitait Lénine lui-même lorsqu'il affirmait dans son texte *Sur l'infantilisme de gauche et les petites idées bourgeoises* (1918) qu'il fallait inviter *quantitativement* « des dizaines de millions d'hommes à l'observation la plus rigoureuse d'une norme unique dans la production et la répartition des produits. Nous les marxistes, nous l'avons toujours affirmé » (Lénine, 1918, cité dans Williams et Srnicek, 2014, p. 27) ? Loin d'échapper utopiquement à l'ordre du monde, les images techniques réaliseraient et confirmeraient au contraire l'idéal de production

et de reproduction commun tant au productivisme capitaliste qu'au communiste. Malgré toutes nos différences culturelles, religieuses, économiques, politiques, etc., *pourquoi il y a-t-il autant d'images autour de nous : pourquoi consommons-nous et produisons-nous autant d'images ?*

Pour répondre à cette question, de nombreux auteurs des deux dernières décennies ont proposé une approche critique de l'image et de sa consommation. Par exemple, *Ceci tuera cela* d'Anne Le Brun et Juri Armanda (2021) développe une vive critique du monde des images, qui marquerait un arrêt, voire une régression, face à tout projet d'élévation culturelle. Malgré sa justesse descriptive, cette position prescriptive, normative ou même conservatrice nous semble être une critique typique de l'intelligentsia *contre* la culture ordinaire ou populaire, l'enjeu étant de protéger la valeur et de privatiser les codes d'intelligibilité de la culture classique. Une telle posture présuppose qu'un point de vue culturel de surplomb permet de voir et juger qu'il y a une « meilleure » ou une « vraie » culture qui se distingue de la culture de masse, qui s'adresserait pour sa part à des désirs moins élaborés. Or, qu'on y voie une démocratisation ou non, et, quelles que soient les conditions conceptuelles entourant son intelligibilité, comme le soulignait Benjamin, depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle l'œuvre d'art est — et plus que jamais aujourd'hui — plongée dans des circuits de production et de diffusion qui ignorent les distinctions entre haute et basse culture, s'adressant à toutes et tous indifféremment.

Notre point de vue selon lequel il faut comprendre et, dans une certaine mesure, défendre le simple *fait* des désirs les plus communs avant d'en juger la valeur à l'aune d'idéaux issus de la Raison se rapproche du point de vue défendu par Lyotard dans *Économie libidinale* (1974), où il affirme que la *Kulturkritik* repose ordinairement « sur la force du manque » : « Critiquer serait toujours pointer un défaut dans la réalité visée au regard de ce qu'elle pourrait ou devrait être. » (Pagès, 2011, p. 88) À l'inverse, s'intéresser à la culture à partir de sa dimension quantitative plutôt que qualitative, c'est, selon Lyotard,

Frustrer avec l'affect, l'énergie, le libidinal, [ce qui nous] force au contraire à traiter le réel non comme du négatif, mais comme de la positivité, à aborder les phénomènes pour eux-mêmes et non comme des représentants. Dans l'économie libidinale, les phénomènes sont des actes intenses et il n'est plus question de vérité. (Pagès, 2011, p. 88)

En admettant cette possibilité d'un acte intense qui ne pense plus la vérité ou le bien-fondé de son action, il semble que nous nous rapprochons justement de la dimension *compulsive* de la production culturelle des images et de l'attractivité qu'elles suscitent, qu'elles soient sur le Web ou dans la vie : ces images sans origine assignable errent, elles aussi, sur les toiles, journaux, produits de consommation de la culture ambiante. Nous reconnaissons peut-être notre propre errance dans celle que nous renvoient les images, leur *divertissement* répondant à notre diversion existentielle ...

*Cette tendance « compulsive » à consommer tout comme à produire les images semble s'inscrire dans un en deçà de la logique de la sublimation, et même du désir.* Chacun à leur façon, Marx (1867) et Baudrillard (1981) endossent ce point de vue, la vie elle-même étant aliénée par le capitalisme, non seulement dans la division ergonomique du travail, mais aussi dans la virtualisation de l'espace télé-communicationnel des signes : « le dispositif du capital fait disparaître le corps organique, et il représente pour nous du point de vue des affects une privation des intensités : l'homme aliéné est privé d'intensité ou pauvre en jouissance » (Lyotard, 1974, cité dans Pagès, 2011, p. 80). Comme le souligne Claire Pagès, Lyotard se montrera critique à l'endroit de cette vision *unilatérale* de « l'homme aliéné » qui subirait tout sans participer ni contribuer par son mode d'être au système de domination : le marxisme orthodoxe serait selon lui une « dénégarion des intensités. [...] Ce déni s'origine dans, et perpétue le postulat d'une région en extériorité où le désir serait à l'abri de toute traître transcription en production, travail et loi de la valeur. Fantaisie d'une région non aliénée. » (Lyotard, 1974, cité dans Pagès, 2011, p. 80)

Ainsi, dans *Économie libidinale* (1974), Lyotard entend renouer avec la théorie pulsionnelle freudienne et élaborer une théorie énergétique de la vie des hommes au sein de la culture « qui fa [sse] de la teneur en énergie ou de l'intensité de la valeur, qui mise sur le désir comme opérateur pour une exploitation de toutes les formes possibles, désir interprété comme bande libidinale, jalonnée de "signes tenseurs" » (Lyotard, 1974, cité dans Pagès, 2011, p. 95). Cette économie primordiale de la pulsion se constituerait à partir d'un « corps » libidinal qui serait « toujours parcellaire ; [un corps] non harmonieux, sans proportion, peu représentable, imprévisible. [...] Ainsi, la libido fait verser le corps, [...] du côté de l'informe et du défiguré, on pourrait ajouter de l'inarticulé. » (Lyotard, 1980, cité dans Pagès, 2011, p. 98) Pour Lyotard, l'économie libidinale en elle-même est indifférente et imperméable aux prises de position de l'économie politique en faveur ou en défaveur d'un système ou d'un autre : « toutes les modalités de la jouissance sont possibles

et aucune n'est à exclure comme inauthentique » (Pagès, 2011, p. 81), même celle qui pourrait être suscitée et nourrie par le capitalisme. En proposant une telle approche neutre, « apathique », de l'économie libidinale, Lyotard remet à l'avant-scène la conception freudienne du pulsionnel et surtout sa dimension « démoniaque », « extra-morale » dirait Nietzsche, au-delà — ou en deçà ? — du bien et du mal, de la vérité et du mensonge. Une telle conception radicale cherche à se libérer des présupposés prétendument humanistes et révolutionnaires qui conduisent à refuser toute forme de validité à la culture populaire à travers une critique de l'aliénation. L'appel à la « libération de l'homme » face à toutes les dérives mécanisantes, automatisantes, virtualisantes, etc. des puissances anonymes du marché est porté par un discours qui tend à *lisser* et *blanchir* la conception de l'humain : en lui-même, le désir serait pur et innocent face à tous les dispositifs sociaux institués dans et par l'image, d'emblée rejetée comme « idéologique ». La critique de la culture propre à un certain anti-capitalisme marxiste serait ainsi « un mécanisme psychique de défense mobilisé par qui a peur de la variété des dispositifs de jouissance et du désordre pulsionnel, de son ambivalence. » (Lyotard, 1974, cité dans Pagès, 2011, p. 81)

Il ne s'agit pas pour autant d'*essentialiser le capitalisme* comme Friedrich Hayek ou Francis Fukuyama, en affirmant qu'il offrirait la meilleure traduction possible de la logique immanente du désir qui habite l'être humain. Même dans *Économie libidinale*, Lyotard est loin de se faire un apôtre de l'économie de marché : reconnaître que la production en série *séduit* et le travailleur et le consommateur ne revient pas à dire que ce mode est préférable. Plus tard, Lyotard reviendra et renoncera à certaines de ses thèses défendues en 1974, postulant plutôt un polymorphisme de la pulsion et reconnaissant que « l'exploration et l'exploitation de toutes les formes possibles d'intensité pouvaient aisément glisser dans la permissivité sans loi, et susciter violence et terreur. » (Lyotard, 1990, cité dans Pagès, 2011, p. 99). Malgré ce désaveu théorique de sa part, nous partageons avec Claire Pagès l'idée selon laquelle la notion d'« économie libidinale » permet

de faire droit à une dimension non normée et non normable du corporel [...] pour laquelle il n'y a ni droit ni véritable mesure de la valeur. Pour les intensités et les flux libidinaux, qui ne seront jamais des signes, et qui pourtant sont une dimension essentielle du corps, le valoir « comme » ou « en tant que » ne peut avoir de sens. (Pagès, 2011, p. 100)

Il nous apparaît que *la dimension quantitative ou économique qui relie la psychè et la culture est un flux constant et incessant d'images qui sollicite une énergétique avant même d'éveiller des représentations*. Ce flux apparaît comme infini précisément parce que les images ne *demeurent* pas et donc qu'elles circulent constamment ; le besoin de consommer et produire des images est alimenté par leur constante évanescence.

Cette dimension économique de la culture des images n'est d'ailleurs pas sans rappeler le fonctionnement pulsionnel qui soit s'exprime à travers l'inhibition (registre phobique, évitant ou anxieux) ou à l'inverse la décharge et l'activation des pensées et même du corps. Selon André Green, ce registre qui s'inscrit souvent en dehors du registre de la représentation et des affects renvoie à une panoplie de troubles *consommatoires* telles

des addictions de toutes sortes ; des plus banales, tels l'alcoolisme ou le tabagisme, jusqu'aux toxicomanies les plus dangereuses, mettant en péril la vie du sujet. [...] les *workaholics* ; ces toxicomanes du travail professionnel ont été considérés par Michel de M'Uzan comme des esclaves de la quantité et désignés par Gérard Szvec comme galériens volontaires. Volontaires ? Sans doute s'agit-il de déplacements, mais le terme peut être discuté dans la mesure où ce déplacement-là n'a que peu de rapports avec ceux dont nous avons l'habitude, constatables dans les rêves et les symptômes névrotiques. *Il s'agit ici de véritables déplacements de fonctions pulsionnelles*. Les psychosomaticiens les définissent comme procédés auto-calmants, situés à l'opposé de l'auto-érotisme. (Green, 2002, p. 201-202 ; nous soulignons)

#### 4.6.1.1 Les esclaves des images, clin d'œil à l'œuvre de Michel de M'Uzan

À ce propos, dans l'article « Les esclaves de la quantité » (1977), Michel de M'Uzan s'est intéressé à un tel registre économique sous un angle purement quantitatif, à savoir que la transformation qui s'opère (ou opère) dans la répétition : le principe d'« énergie sans qualité » consisterait en une souffrance éprouvée sous un registre d'« esclaves de la quantité », le sujet prisonnier de la répétition étant assujetti, sans véritable catharsis. Ce type de souffrance s'exprime notamment à travers des comportements de consommation, de recherche d'adrénaline, de compulsions diverses, etc.

Sur cette base, de M'Uzan distinguera deux types de répétition. La première est la « répétition du même », qui serait encore régie de loin par le principe de plaisir et qui s'exprimerait dans les pathologies du spectre névrotique. Dans de telles situations, la répétition implique toujours un changement, si infime soit-il. La deuxième est la « répétition de l'identique », qui empêche

l'introduction ou la présence d'une différence au sein du processus de répétition : les forces déployées dans la répétition de l'identique trahissent alors une rigidité, toujours orientées qu'elles sont vers une même direction. Pour ainsi dire, il n'y a plus de libre circulation de l'énergie au sein de la psychè. Il y a alors selon de M'Uzan un effacement des topiques. Ce mode de la répétition se situerait « au-delà du principe de plaisir : l'énergie, aux maigres caractéristiques libidinales et paraît en effet relativement inapte à rejoindre le complexe de représentation, à s'y tenir le temps suffisant pour que le processus prospectif de dramatisation puisse s'effectuer. » (de M'Uzan, 1977).

Bien qu'on ne puisse pas appliquer ou plaquer par simple translation les concepts proposés par de M'Uzan aux comportements sociaux et culturels sans tenir compte des différents niveaux d'analyse, nous pouvons tout de même nous en servir pour réfléchir à une énergie qui serait « maigre en caractéristiques libidinales », à savoir une énergie qui ne relève pas des pulsions sexuelles et du conflit, qui ne recherche pas la décharge dans la jouissance et qui ne s'alimente pas non plus de processus de représentations — trois caractéristiques du rapport aux images que nous avons relevées. Cela nous conduirait ainsi plutôt au registre de liaison et de déliaison que Freud a élaboré dans le cadre de sa deuxième topique avec le postulat des pulsions de vie et de mort, et qui servira d'arrière-plan à l'idée d'une compulsion de répétition étrangère au destin libidinal usuel.

Ce registre serait celui d'un simple et pur *besoin* d'auto-conservation, de *maintien de soi* ; rappelons que pour Freud les pulsions sont foncièrement *conservatrices* (en un sens peut-être indifféremment biologique, psychologique et culturel). Quoi qu'il en soit, se tapisse dans l'inconscient un registre vital qui se définit comme une « répétition, sans ouverture, sans déploiement, sans espoir, la répétition, inexorablement du même. [...] Ça se passe, en effet, peu importe quoi [...] » (Rolland, 1998, p. 214) Cette répétition qui caractérise l'inconscient agit tel un *fardeau d'éternité* selon Rolland qui cite Freud : pour le sujet compulsif, les ruines du passé forment « un être psychique au passé si riche et aussi lointain, où rien de ce qui s'est produit une fois ne serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes. » (Freud, 1920, cité dans Rolland, 1998, p. 216) Dans la répétition sans trace, le nouveau côtoie l'ancien sans distinction de place ni de valeur. Rolland ajoute qu'alors tous les événements sont susceptibles de *s'actualiser* indéfiniment :

mais entre la présence et le présent, il y a tout l'écart entre l'épaisseur existentielle de l'acte et le surplombement de la représentation. Rappelons-nous, à ce propos, le mot anglais *actual* qui a rompu, dans ses acceptations, toute référence à la temporalité, au présent, n'indiquant que l'opaque réel auquel l'acte réduit ses effets. Le désir dans sa compulsion à l'acte [...] s'accomplit sauvagement, ici et maintenant, [...] en toute méconnaissance de ce qui s'y est développé... (Rolland, 1998, p. 216-217)

À lire ces propos, il semble que la culture actuelle semble effectivement plus habitée par les fonctionnements de la quantité (inhibition, activation, accélération, compulsion, addiction, etc.) que par la présence de représentations, de projets, de mythes, objectifs (sinon ceux de la croissance, qui est un projet). Nous ne disons pas qu'ils sont absents, seulement moins présents, moins à l'avant-plan.

Il ne s'agit pas ici pas de généraliser et d'affirmer que toute personne qui consomme des images le fait sans désirs, sans idéaux, etc. Ce serait bien évidemment faux, et ce serait sans compter que l'image fait partie *intégrante* de la vie de quiconque. Néanmoins, dans la consommation, mais aussi dans la production, ordinaire et quotidienne d'images *innombrables*, nous pensons voir non tant des tendances destructrices que des comportements auto-calants (Szwec, 1998), plutôt silencieux et quasi inaperçus tant ils sont communs. Nathalie Zaltzman décrit ainsi la *normalité* des comportements carburant à la pulsion de mort :

Toute une psychopathologie de la vie quotidienne dévoile l'activité incessante de la pulsion de mort, dans sa platitude, sans pathos, ni tragédie. [...] C'est l'accumulation, certains jours, d'une série de petites catastrophes qui s'enchaînent les unes aux autres sans lien [...]. C'est la résistance inerte et idiote des objets inanimés, [comme] la montre qu'on répare ou rachète et qui toujours se détraque ; toute cette activité du monde inanimé qu'on a pris l'habitude de ne pas remarquer ou de mettre au compte du hasard ou d'une sensibilité persécutoire particulière, faute d'admettre son déterminisme inconscient [...]. *Leur activité circule sans cesse sur la scène psychique et sur la scène du monde.* (Zaltzman, 1979, p. 29, nous soulignons)

En cette période de grande incertitude tant écologique, qu'économique, où il peut paraître difficile d'envisager un futur serein et prospère, il est frappant de constater une ambiance d'inaction, une ataraxie, *une passion pour le statu quo*. Nous pourrions croire que nous observons là la tendance quasi naturelle de l'humain à créer des mondes parallèles, qu'ils soient contre-culturels ou virtuels, recherche d'autres mondes où habiter ou se réfugier. Cet *isolement* du Moi à travers les « images quantités » serait-il une manière détournée de retrouver le caractère berçant et conservateur des

pulsions de mort ? Slavoj Žižek dans son essai *Bienvenue dans le désert du réel* (2002) propose que la passion entretenue à l'endroit du réel<sup>19</sup> n'est au fond qu'une expression *phobique* plus profonde à son endroit, et que cette passion aliénante contre le réel se traduirait dans un amour pour les images, dans une tentative hésitante de rencontrer le monde sans pourtant être *trop* ébranlé par lui.

Enfin, le monde des images n'est plus uniquement celui de l'imaginaire, de l'imagination, du jeu, ou encore de l'utopie : contrairement à toutes les promesses d'élévation et de libération que l'image a pu porter, elle s'est révélée aussi pouvoir basculer dans des logiques mortifères de prolifération, de reproduction, de mises en série et de mises en abîme, investie de tous les pouvoirs de la quantité. Comme le disait Frederick Jameson (1989), il est plus facile de se *représenter* la fin du monde — que ce soit dans une série post-apocalyptique ou dans un simple bulletin météo — que de se représenter la fin du capitalisme, c'est-à-dire de notre mode de production et de circulation des marchandises, des personnes et des images. Il est en effet *difficile de se représenter ce dont la logique échappe à la représentation et embrasse les logiques d'une quantité pure, débridée, hors de ses gonds* : « *out of joint* » comme le disait Hamlet.

---

<sup>19</sup> Le concept de « passion du réel » Žižek l'emprunte à Alain Badiou qui, dans un petit ouvrage *À la recherche du réel perdu* (2015), tente de démontrer l'intérêt entretenu pour ce qui est de l'ordre du « réel ». Le réel serait ce qui est « authentique et vrai » et ce qui se terre sous les faux semblants. À titre d'exemple, Žižek se réfère à la photographie de la jeune « Afghane aux yeux verts » (1985) (Annexe F). Photo prise par Steeve McCurry et publiée dans le *National Geographic* et qui a littéralement été « virale » comme image. Il décrit comment l'intensité du regard de Sharbat Gulat témoigne de cet effet authentique ou vrai : « quelque chose qui rend le réel encore plus vrai, et authentique » (Žižek, 2003).

## CONCLUSION

« Je ne suis pas revenu pour revenir,  
je suis arrivé à ce qui commence... »

Gaston Miron, *L'homme rapaillé*

Le questionnement qui a sous-tendu cet essai partait d'une réflexion candide au sujet de la culture actuelle, qui oscille entre aspirations et désillusions, mais aussi se déploie quasi insensiblement à travers le quotidien le plus banal, et parfois même insignifiant. En s'appuyant sur un constat simple de la culture actuelle, à savoir l'omniprésence des images, tant consultées que produites, nous avons tenté de tracer le parcours de celles-ci au sein de la vie psychique, et ce, indépendamment de ce qu'elles représentent : les images dans la culture actuelle semblent avoir délaissé leur origine et une part de leur message, pour devenir des flux de partage, disséminées qu'elles sont dans l'espace culturel.

Cet essai n'était rien de plus qu'un terrain de jeu autour de la question de la quantité dans son rapport à la culture actuelle. Il aura permis, espère-t-on, d'actualiser la question de la culture au sein de la théorie analytique, mais aussi de réactualiser la position de la psychanalyse au sein de la culture : il nous apparaissait incontournable qu'elle puisse *dire* quelque chose au sujet de la culture actuelle. Mais, comme le disait Roudinesco (2019), la psychanalyse s'est historiquement trouvée à « coloniser » les autres disciplines et les autres cultures : il est peut-être nécessaire qu'elle se laisse à son tour inspirer, voire ébranlée si besoin est, par les mouvements et événements de la culture actuelle.

La culture n'est pas un fait « immuable », anhistorique, qui s'articulerait uniquement autour du renoncement, de l'idéalisation ou encore de la culpabilité, comme le laisserait entendre un certain modèle psychanalytique orthodoxe, qui ferait d'ailleurs de nombreux ombrages et raccourcis au corpus freudien. L'investissement du monde est intimement lié à l'épistémologie que l'on fait de celui-ci, et plus profondément à l'ontologie de celui-ci, à la conception que l'on se fait de la réalité du réel. Serait-il temps de revisiter les compréhensions (épistémologie, descriptions, concept) qui gravitent autour de ce que l'on appelle « le monde », la culture. Nous ouvrons le chemin à partir de cette autre fresque du monde que Paul B. Preciado décrit dans son dernier essai *Dysphoria mundi*

(2023), il décrit le monde où nous vivons, son *ambiance* : il propose que le monde dans lequel nous nous trouvons est dysphorique (incertain de son identité) parce qu'enseveli et empêtré par les ravages du « capitalisme réaliste », tel que décrit par Mark Fisher, mais aussi de la violence inhérente exercée par le modèle patriarcal. Preciado convie à une grande révolution politique, qui se traduit notamment à cette redéfinir les subjectivités. Quête qui apparaît tout à fait compatible avec le travail analytique ; décroisonner, défaire, ouvrir, analyser, pour enfin libérer la parole, et ultimement la subjectivité. Une révolution intérieure, que de M'Uzan traduit par l'idée *d'ébranlement identitaire*. Mais l'homme de la culture n'est pas celui qui est dans le bureau de l'analyse, *il est un autre*. Cet homme, est-il révolutionnaire ? La psychanalyse est-elle encore révolutionnaire ? Ou alors sommes-nous au fond toujours à risque de se soustraire à la puissance émanant des logiques de la répétition ?

ANNEXE A

Wilson A. Bentley (1885)





**ANNEXE C**  
**Andreas Gursky**  
99 cent (1999)



**ANNEXE D**

**Eadweard Muybridge**

Animal locomotion #160 (1887)



## ANNEXE E

**Pascal Dombis**

Eurasia, Google whithe and black West/East (2012)



## ANNEXE F

Steeve McCurry (1985)

L'Afghane aux yeux verts (Sharbat Gulat), National Geographic (à gauche 1985, à droite 2016)



## BIBLIOGRAPHIE

- Adam, S. (1764). *La richesse des nations tome I*. Flammarion. 1991.
- André, J. (1993). *La révolution fratricide: Essai de psychanalyse du lien social*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.seve.1993.01>
- Angelergues, J. et Cointot, F. (2016). *Le principe de plaisir*. Presses Universitaires de France <https://doi.org/10.3917/puf.angel.2016.01>
- Arendt, H. (1963). *Eichmann à Jérusalem ; rapport sur la banalité du mal*. Gallimard. 1991.
- Aristote, (335 av J.-C.). *La Poétique*. Gallimard. 1996.
- Assoun, P. -L. (2003). Topiques freudiennes du mythe. Thèses sur la mythenforschunganalytique. *Topique*, 84(3), 173-184.
- Aulagnier, P. (1982). Condamné à investir. Dans *Un interprète en quête de sens*. (p.325-357). Petite Bibliothèque Payot.
- Badiou, A. (2015). *À la recherche du réel perdu*. Fayard.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Édition Galilée.
- Bankmycell. (2023). <https://newsfeed.time.com/2013/03/25/more-people-have-cell-phones-than-toilets-u-n-study-shows>
- Benjamin, W. (1936). *Écrits français*. Folio essais. 2011.
- Benedek, A. et Veszelszki, A. (dir). (2016). *In the Beginning was the Image : The Omnipresence of Pictures : Time, Truth, Tradition*. Peter Lang Edition.
- Buci-Glucksmann, C. (2012). *A New Regime of Images*. [http://dombis.com/wp-content/uploads/2012/11/CBG\\_A-New-Regime-of-Images\\_ENG.pdf](http://dombis.com/wp-content/uploads/2012/11/CBG_A-New-Regime-of-Images_ENG.pdf)
- Chervet, B. (2011). Compulsion, répétition et réduction. Dans B. Chervet (dir), *La compulsion de répétition* (p.7-36). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.cherv.2011.02.0007>
- Citton, Y. (2019). Postface à Post-histoire. Dans V. Flusser, *Post-histoire* (p.183-200). T&P Work Unit.
- Corin, E. (2010). Le heurt des langues, Psychanalyse et anthropologie en dialogue. *Anthropologie et Société*, 34(3), 9-22.

- Corin, E. (2016). L'Air du temps, dites-vous ? *Bulletin de la Société psychanalytique de Montréal, novembre 2016*.  
[https://www.psychanalysemontreal.org/images/files/Bulletin\\_nov2016E\\_Corin.pdf](https://www.psychanalysemontreal.org/images/files/Bulletin_nov2016E_Corin.pdf)
- David-Ménard, M. (2002). Les pulsions caractérisées par leurs destins : Freud s'éloigne-t-il du concept de philosophique de Trieb ? *Revue Germanique internationale, 18*, 201-219.
- Dean, J. (2005). Communicative capitalism : circulation and the foreclosure of politics. *Cultural politics Enclosing the Subject. Political Theory, 1*(1), 51-74.  
<https://commonconf.files.wordpress.com/2010/09/proofs-of-tech-fetish.pdf>
- Debord, G. (1968). *La société du spectacle*. Gallimard. 1992.
- Defontaine, J. (1993). Expérience culturelle et perte de sens, Dé-signification et malaise d'indifférence. *Revue Française de psychanalyse, 57*(4), 1189-1198.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France. 2011.
- Denning, M. (2004). *Culture in the Age of Three Worlds*. Verso.
- de M'Uzan, M. (1977). Le même et l'identique. *Cliniques, 13*(1), 24-38.
- de M'Uzan, M. (2005). *Aux confins de l'identité*. Gallimard.
- Dion, F. (2016). *La fondation d'un nouvel espace pour une mémoire blessée : dialogue entre la poétique des ruines dans l'art d'Anselm Kieffer et l'avènement de la psychothérapie*. [Essai doctoral, Université du Québec à Montréal]. Archipel.  
<http://archipel.uqam.ca/id/eprint/8938>
- Dombis, P. (2012). *Eurasia, Google white and black West/East*.  
<https://dombis.com/works/eurasia-google/>
- Donnet, J.-L. (1995). *Surmoi I : Le concept freudien et la règle fondamentale*. Presses Universitaires de France.
- Duparc, F. (2008). De l'image à l'idéologie. Dans J. Milly et M. Gagnebin (dir), *Les images limites*. Champ Vallon.
- Ehrenberg, A. (2014). Narcissisme, individualisme, autonomie : malaise dans la société ? *Revue Française de psychanalyse, 1*(78), 98-109. <https://doi.org/10.3917/rfp.781.0098>.
- Ellul, J. (1977). *Le système technicien*. Cherche midi. 2012.
- Falardeau, P. (1995). Entrevue radiophonique repérée à <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/musique/emissions/polaroid/episodes/562362/episode-du-21-aout-2021>
- Fisher, M. (2009). *Le réalisme capitalisme*. Entremonde.

- Fine, A. (1996). La causalité psychique entre nature et culture d'André Green. *Revue française de psychosomatique*, 1(9), 203-216.
- Flusser, V. (1983). *Essai pour une philosophie de la photographie*. Circé.
- Flusser, V. (1982). *Post-histoire*. T&P Work Unit.
- Foillet-Perruche, M. (9 mars 2016). *Paul-Laurent Assoun, L'Excitation et ses destins inconscients, PUF, 2013, lu par Mariane Foillet-Perruche*. L'œil de Minerve, recensions philosophiques.  
<http://blog.ac-versailles.fr/oeildeminerve/index.php/post/16/01/2014/Paul-Laurent-Assoun%2C-L'Excitation-et-ses-destins-inconscients%2C-PUF%2C-2013%2C-lu-par-Mariane-Foillet-Perruche>
- Franck, R. (1983). Encore une fois : la psychanalyse est-elle ou non scientifique ? *Revue Philosophique de Louvain*. 81(49), 103-112.
- Freud, S. (1895). *L'esquisse d'une psychologie scientifique*. Érès. 2011.
- Freud, S. (1900). *L'interprétation du rêve*. Presses Universitaires de France. 2010.
- Freud, S. (1901). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Payot. 2015.
- Freud, S. (1905). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Presses Universitaires de France. 2010.
- Freud, S. (1907). Actions compulsives et exercices religieux. Dans *Névrose, psychose et perversion* (p.133-142). Presses Universitaires de France. 1997.
- Freud, S. (1908). La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes. Dans *La vie sexuelle* (p.28-46). Presses Universitaires de France. 1999.
- Freud, S. (1911). Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques. Dans *Résultats, idées, problèmes I 1890-1920* (p.135-144). Presses Universitaire de France. 1998.
- Freud, S. (1913). *Totem et tabou*. Presses Universitaires de France. 2010.
- Freud, S. (1914). Remémoration, répétition, élaboration. Dans *La technique psychanalytique* (p.117-126). Presses Universitaires de France. 2007.
- Freud, S. (1915). *Métapsychologie*. Presses Universitaires de France. 2010.
- Freud, S. (1917). Deuil et mélancolie. Dans *Métapsychologie*. Presses Universitaire de France. 2010.
- Freud, S. (1919). *Inquiétante étrangeté*.  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_appliquee/10\\_inquietante\\_etrangete/inquietante\\_etrangete.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html)

- Freud, S. (1920). *Au-delà du principe de plaisir*. Presses Universitaires de France. 2010.
- Freud, S. (1921). *Psychologie des masses et analyse du moi*. Presses Universitaires de France. 2010.
- Freud, S. (1923). Psychanalyse et Théorie de la libido. Dans *Résultats, idées, problèmes II 1921-1938*. (p. 51-77). Presses Universitaires de France. 2012.
- Freud, S. (1924). Le problème économique du masochique. Dans *Névrose, psychose et perversion*. (p. 287-297). Presses Universitaires de France. 1997.
- Freud, S. (1926). *Inhibition, symptôme et angoisse*. Presses Universitaires de France. 2011.
- Freud, S. (1927). *L'avenir d'une illusion*. Presses Universitaires de France, 2013.
- Freud, S. (1930). *Le malaise dans la culture*. Presses Universitaires de France. 1973.
- Freud, S. (1933). *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*. Presses Universitaires de France. 2010.
- Freud, S. (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Folio. 1993.
- Freud, S. et Breuer, J. (1895). *Études sur l'hystérie*. Presses Universitaires de France. 2002.
- Gadamer, H-G. (1960). *Vérité et Méthode*. Seuil. 1996.
- Galton, F. (1877). *Composite-fotografie*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/composite-fotografie/>
- Gursky, A. (1999). *Andreas Gursky 99 cent*. <https://www.thebroad.org/art/andreas-gursky/99-cent>
- Green, A. (1993). *Le travail du négatif*. Les éditions de Minuit.
- Green, A. (1995). *La causalité psychique, entre nature et culture*. Odile Jacob.
- Green, A. (2002). L'analyse du matériel en ses composantes. Dans *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine* (p.170-219). Presses Universitaires de France.
- Greenberg, C. (1939). *Avant-garde and Kitsch*.  
<https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf>
- Hansen, M. (2015). *Feed Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*. University of Chicago Press.
- Harvey, D. (2014). *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*. Profile Books.
- Heidegger, M. (1950). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard. 1986.

- Jameson, F. (1989). *Le postmodernisme ou la logique culturelle capitalisme tardif*. ENSBA. 2007.
- Jeammet, P. (2005). L'excitation : un concept séduisant mais trompeur : Pour une critique du point de vue économique en psychanalyse. Pour une critique du point de vue économique en psychanalyse. *Revue française de psychanalyse*, 69(1), 103-120.
- Joffe, H. (2007). Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification. *Diogène*, 217, 102-115. <https://doi.org/10.3917/dio.217.0102>
- John, N, A. (2016). *The age of sharing*. Polity.
- Kahn, Laurence. (1993). *La petite maison de l'âme*. Gallimard.
- La Presse (16 juillet 2019). *Les réseaux sociaux et la télévision seraient liés à la dépression chez les adolescents*. <https://www.lapresse.ca/actualites/sante/2019-07-16/les-reseaux-sociaux-et-la-television-seraient-lies-a-la-depression-chez-les-adolescents>
- Lagache, D. (2019). Chapitre III. Principes fondamentaux. *La psychanalyse*. (p.18-23). Presses Universitaires de France.
- Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses Universitaires de France. 1984.
- Laplanche, J. (1987). *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*. Presses Universitaires de France. 1994.
- Laplanche, J. (1993). *Le fourvoiement biologisant de la sexualité chez Freud*. Empêcheurs de penser en rond.
- Laplanche, J. (1999). *Entre séduction et inspiration : l'homme*. Presses Universitaires de France.
- Laplanche, J. (1998). La psychanalyse : mythes et théorie. *Revue française de psychanalyse*, 62(3), 871-888.
- Laplanche, J. (2007). *Sexual*. Presses Universitaires France.
- Laplanche, J. (2008). L'objet entre pulsion et instinct. *Annuel de l'APF*, 2008, 13-25. <https://doi.org/10.3917/apf.081.0013>
- Laplanche, J. (2014). La pulsion et son objet-source. Son destin dans le transfert. Dans *La révolution copernicienne inachevée* (p.227-242). Aubier.
- Laplanche, J. (2016). Les principes du fonctionnement psychique. Tentative de mise au point. Jacques Angelergues, et al. Dans *Le principe de plaisir* (p.9-28). Presses Universitaires de France.
- Le Brun, A. et Armanda, J. (2021). *Ceci tuera cela, Image regard et capital*. Les essais Stock.

- Le Monde, (2019, 14 janvier). *Un œuf devient l'image la plus populaire d'Instagram*.  
[https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/01/14/un-uf-devient-l-image-la-plus-populaire-d-instagram\\_5408781\\_4408996.html](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/01/14/un-uf-devient-l-image-la-plus-populaire-d-instagram_5408781_4408996.html)
- Lyotard, J.-F. (1974). *Économie Libidinale*. Les Éditions de minuit.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Les Édition de Minuit.
- Lyotard, J.-F. (1990). *Pérégrinations. Loi, forme, événement*. Galilée.
- Manovich, L. (2001). *Le langage des nouveaux médias*. Les presses du réel.
- Martens, F. (2017). Pour en finir avec la castration: Maillage mytho-symbolique et détournement idéologique. *Le Coq-héron*, 230, 120-136.
- Martin, J.-C. (1998). *L'image virtuelle : Essai sur la construction du monde*. Kimé.
- Marx, K. (1867). *Le capital*. Presses Universitaires de France. 2014.
- McCurry, S. (1985). *L'Afghane aux yeux verts* repérée à  
<https://www.leparisien.fr/laparisienne/actualites/pakistan-l-afghane-aux-yeux-verts-du-national-geographic-a-ete-expulsee-09-11-2016-6307080.php>
- McDougall, J. (1982). *Théâtre du Je*. Galimard.
- McDougall, J. (1989). *Théâtre du corps*. Galimard.
- Menahem, R. (2002). De l'analyse de l'individu à la compréhension de la société. Dans Annick Le Guen (dir) *Freud, le sujet social* (p.101-113). Presses Universitaires de France.
- Mijolla-Mellor, S. (2009). *Le choix de la sublimation*. Presses Universitaires de France.
- Mitchell, W.J.T. (2006). *What do pictures want? : The lives and loves of images*. University of Chicago press.
- Morfaux, L.-M. et Lefranc, J. (2011). *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Armand Colin.
- Muybridge, E. (1887). *Animal locomotion #160*.  
<https://collections.artsmia.org/art/63905/animal-locomotion-plate-160-eadweard-muybridge>
- News-24, (2023, 21 mars). <https://news-24.fr/loeufr-record-du-monde-disparait-dinstagram/>
- Osborn, P. (2018). *The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism*. Verso.
- Pagès, C. (2011). Économie libidinale : rejet du concept d'aliénation et procès de la théorie. Dans C. Pagès, *Lyotard et l'aliénation* (p.67-102). Presses Universitaires de France.

- Preciado, P.B. (2023). *Dysphoria mundi*. Grasset.
- Quéau, P. (1993). La pensée virtuelle. *Réseaux*, 61(5), 67-78.
- Richard, F. (2011). *L'actuel malaise dans la culture*. Édition de l'Olivier.
- Ricœur, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Seuil.
- Ricœur, P. (1969). *Le conflit des interprétations. Essai d'herméneutique*. Seuil. 1986.
- Rolland, J-C. (1998). *Guérir du mal d'aimer*. Gallimard.
- Roudinesco, E. (2019, 8 février). Les psychanalystes ont contribué à leur déclin. *Le Monde*, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/02/08/elisabeth-roudinesco-les-psychanalystes-ont-contribue-a-leur-propre-declin\\_5420766\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/02/08/elisabeth-roudinesco-les-psychanalystes-ont-contribue-a-leur-propre-declin_5420766_3232.html)
- Rubinstein, D. (2020). *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*. Routledge.
- Santini, S. (2010). Le présent qui passe. Note sur le présentisme.  
<https://oic.uqam.ca/fr/publications/le-present-qui-passe-notes-sur-le-presentisme>
- Scarfone, D. (1999). *Oublier Freud ?* Boréal.
- Scarfone, D. (2004). *Les pulsions*. Presses Universitaires de France.
- Scarfone, D. (2012). *Quartiers aux rues sans nom*. Édition de l'Olivier.
- Scarfone, D. (2014). L'impassé, actualité de l'inconscient. *Revue française de psychanalyse*, 78(1), 1357-1428.
- Sloterdijk, P. (2023). *Gris : une théorie politique des couleurs*. Payot.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Picador. 2001.
- Szwec, G. (2014). *Les galériens volontaires*. Presses Universitaires de France.
- Thoman, E. (1992). Rise of the image culture. *Media and Values* (57).  
<https://www.medialit.org/reading-room/rise-image-culture>
- Touraine, A. (1969). *La société post-industrielle, naissance d'une société*. Denoel Gonthier.
- Rubinstein, D. (2019). *Fragmentation of the photographic image in the digital age*. Routledge.
- van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.
- Vial, S. (2013). *L'être et l'écran : Comment le numérique change la perception*. Presses Universitaires de France.

- Wang, Y. (2013, 25 mars). *More people have cell phones than toilets, U.N. study shows*. <https://newsfeed.time.com/2013/03/25/more-people-have-cell-phones-than-toilets-u-n-study-shows/>
- Williams, A. et Srnicek, N. (2014). Manifeste accélérationniste. *Multitudes*, 2(56). 23-35.
- Williams, R. (1958a). *Culture and Society*. Columbia University Press. 1983.
- Williams, R. (1958b). *Culture is ordinary*. Repéré à [https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/59594\\_McGuigan\\_Raymond\\_Williams.pdf](https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/59594_McGuigan_Raymond_Williams.pdf)
- Wilson, A.B. (1885). *Tech genius Nathan Myhrvold*. <https://news.artnet.com/art-world/nathan-myhrvold-highest-resolution-snowflake-photographs-1939833>
- Zaltzman, N. (2003). De surcroît...? Le travail de culture ? La guérison ? L'analyse elle-même ? Dans A. Green (dir), *Le travail psychanalytique* (p.211-220). Presses Universitaire de France.
- Zaltzman, N. (1979). La pulsion anarchiste. Dans *Psyché anarchiste* (p.15-79). Éditions de l'Olivier.
- Zizek, S. (2002). *Bienvenue dans le désert du réel*. Flammarion.
- Zizek, S. (2003). Passion du réel, passion du semblant. *Savoirs et clinique*, 3, 39-56. <https://doi.org/10.3917/sc.003.0039>