



HAL
open science

Identification et reconnaissance de soi dans les images médiatiques. Le fantasme de la pornographie

Nathanaël Wadbled

► **To cite this version:**

Nathanaël Wadbled. Identification et reconnaissance de soi dans les images médiatiques. Le fantasme de la pornographie. Reel-virtuel, 2011, Virtualité et Quotidienneté, n°2. hal-01657750

HAL Id: hal-01657750

<https://hal.science/hal-01657750>

Submitted on 7 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Réal Virtuel]

n°1 texture du numérique, 2010
<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr>

> Identification et reconnaissance de soi dans les images médiatiques. Le fantasme de la pornographie

Nathanaël Wadbled

Résumé

S'il est possible d'affirmer après Foucault que la sexualité est un dispositif de production de pratiques, il ne saurait s'agir simplement d'une discipline des corps. Elle est également le produit d'une activité fantasmagorique dont on peut faire l'hypothèse qu'elle passe par d'autres dispositifs que ceux prenant directement en charge des corps. Teresa de Lauretis semble notamment suggérer que le cinéma pourrait être un tel dispositif assurant l'organisation fantasmagorique de la sexualité. Il ne s'agit pas de dire que ce processus, par opposition aux disciplines, serait le lieu propre d'une totale liberté. L'individu apparaît tout autant déterminé, bien que ce soit par d'autres mécanismes, et tout autant capable d'agency, en tant qu'il prend conscience de lui-même comme auteur de ses fantasmes.

Plan

- Introduction : la production fantasmagorique de la sexualité
- Réalité et virtualité des représentations médiatiques
- L'activité fantasmagorique du spectateur
- Être interpellé par un média
- Conclusion : une réalité virtuelle

Auteur

Nathanaël Wadbled est doctorant en philosophie à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et associé au Centre d'Études Féminines et d'Étude de Genre. Ses recherches portent sur les conditions d'inscription et de reconnaissance des corps et des individus. Parallèlement à une thèse sur les musées d'histoire et à une double recherche sur Judith Butler et sur la question du corps dans le sadomasochisme, il s'intéresse en ce sens aux représentations médiatiques en tant que dispositifs de subjectivation et de détermination des types de vies et de corps qui seront reconnus comme vivables ou invivables.

« Le genre n'étant pas un fait, il ne pourrait exister sans les actes qui le constituent. Il est donc une construction dont la genèse reste normalement cachée ; l'accord collectif tacite pour réaliser sur un mode performatif, produire et soutenir des genres finis et opposés comme des fictions culturelles est masqué par la crédibilité de ses productions – et les punitions qui s'ensuivent si l'on n'y croit pas ; la construction nous «force» à croire en sa nécessité et en sa naturalité [1]. »

[1] J. Butler, *Trouble dans le Genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La découverte, 2006, p. 264.

Introduction : la production fantasmagorique de la sexualité

S'il est possible d'affirmer après Michel Foucault que la sexualité est un dispositif de production de pratiques, il ne saurait s'agir simplement d'une discipline des corps. Elle est également le produit d'une activité fantasmagorique dont on peut faire l'hypothèse qu'elle passe par d'autres dispositifs que ceux prenant directement en charge des corps. Teresa de Laetis semble suggérer, à l'occasion d'un article sur le film *M Butterfly* de David Cronenberg [2], que le cinéma pourrait être un tel dispositif assurant l'organisation fantasmagorique de la sexualité.

[2] T. de Laetis, « Culture populaire, fantasmes public et privé », dans *Théorie queer et culture populaire : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2008.

[3] M. Mac Luhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1977.

Considérer ainsi le cinéma et d'une manière générale les dispositifs médiatiques, signifie en un sens qu'il jouerait le rôle de médium tel que le conçoit Marshall Mac Luhan [3] : un médium n'est pas seulement un réceptacle, il organise la perception du monde et détermine une certaine esthétique, au sens transcendantal que Kant donne à ce terme : l'ensemble des conditions qui font que le monde est perceptible et l'est comme il l'est. En l'occurrence, la représentation de pratiques sexuelles, dans la mesure où le spectateur la reconnaît comme étant son fantasme, serait la condition d'existence de la conscience de soi comme être sexuel ayant certaines pratiques plutôt que d'autres et les ayant d'une certaine manière plutôt que d'une autre.

Réalité et virtualité des représentations médiatiques

[4] À propos de la différence entre les deux notions, je renvoie à la discussion qu'en propose R. Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2008.

[5] Je prends ici le terme aristotélicien pour qualifier les personnages de fiction afin d'insister sur le caractère de construction archétypal de ces personnages, même lorsqu'ils se prétendent réalistes.

Que se soit dans la pornographie, l'érotisme [4] ou dans des images socialement plus acceptables et diffusées, des comédies sentimentales ou dans les magazines à destination des adolescents, ces représentations médiatiques sont bien souvent qualifiées de virtuelles dans la mesure où elles mettent en scène des archétypes ou des caractères [5] qui, si vraisemblables soient-ils, ne sont pas vrais, c'est-à-dire sont des simulations ou des fictions. Le monde mis en scène ne correspond en effet pas aux situations concrètes que chaque individu rencontre ou rencontrera, c'est-à-dire en fait aux situations dans lesquels chacun met en pratique ses savoir-faire quotidiens. Cependant, on ne voit pas très bien ce qui remplirait ce rôle si ces représentations ne le faisaient pas. Il faut donc examiner sérieusement cette hypothèse selon laquelle des représentations virtuelles donneraient un savoir-faire quotidien concret.

S'il en est ainsi, alors leur virtualité ne s'opposerait aucunement à leur réalité. Denis Berthier définit le virtuel en ce sens comme ce qui, « sans être réel a, avec force et de manière pleinement actuelle (c'est-à-dire

[6] Position développée dans Denis Berthier, *Méditations sur le réel et le virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2004. En distinguant le virtuel du potentiel, contrairement à ce que suggérerait une autre étymologie – virtualis, qui est en fait un terme médiéval – D. Berthier se sépare d'une tradition héritée de la scolastique, qui articule le virtuel et l'actuel comme deux modalités complémentaires sur le modèle du rapport entre le potentiel et l'actuel (par exemple, G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 et « L'actuel et le virtuel », dans *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, ou Lévy Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1998).

[7] C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 148-149 et 170-174.

non potentielle) les qualités (propriétés, qualia) du réel **[6]**. » Une telle définition se fonde sur l'étymologie vertu : c'est « ce qui a, avec force, les qualités de ». Ces qualités s'imposent avec force sans nécessiter ni dépendre d'aucune actualisation pour exister. Cela correspond en un sens à ce que Peirce nomme l'icône dont les qualités se suffisent à elles-mêmes sans renvoyer nécessairement à une existence comme le fait l'indice **[7]**. Ce qui est virtuel est comme le reflet dans un miroir : l'objet est là sans avoir besoin d'aucune actualisation pour se réaliser. Sa perception provoque un effet réel sur celui qui le perçoit. Le reflet s'impose tout autant qu'un objet réel tant que les conditions de perception sont satisfaites. L'expérience qui en est faite est alors vécue comme réelle ; il s'agit d'une expérience réelle et actuelle médiatisée par une interface ou un dispositif médiatique. Les représentations médiatiques sont ainsi l'archétype d'objets virtuels qui n'en sont pas moins réel et matériels sans pour autant être saisissables.

Teresa de Lauretis permet de comprendre comment une représentation virtuelle peut être en ce sens réelle : elle se constitue paradoxalement comme le fantasme de son spectateur. Il faut prendre cette idée au sens littéral que lui donne de Lauretis dans son analyse de la constitution du cinéma par sa réception fantasmatique. Elle conçoit alors le fantasme en référence à Freud : « Je voudrais suggérer que (les images cinématographiques) exercent dans l'espace public et au niveau sociétal une fonction similaire à celle des fantasmes privés, des rêves tout éveillés et des rêveries grâce auxquels les sujets individuels imaginent ou mettent en images leurs aspirations érotiques ou destructrices et leurs ambitions **[8]** ».

[8] T. De Lauretis, *op. cit.*, p. 125.

Cette force fantasmatique joue en effet à deux échelles : pour chaque spectateur et pour le public en tant que communauté des spectateurs. Dire que le cinéma joue pour chaque spectateur le rôle de fantasme public signifie qu'ils sont ainsi publicisés et visibles par les autres. Le dire pour la communauté des spectateurs, signifie qu'il s'agit du fantasme du public. Dans la mesure où le public est l'intégration des spectateurs, il semble que si le cinéma peut être considéré comme un fantasme du public, c'est dans la mesure même où il est un fantasme publicisé, car chaque membre du public reconnaît ainsi dans ses fantasmes ceux des autres. L'existence même d'un fantasme du public dépend donc de l'activité fantasmatique de chaque spectateur. Je commencerais donc par considérer cette activité. « La théorie psychanalytique comprend le fantasme comme une activité psychique primaire, une activité créatrice qui stimule l'imagination et produit des scènes ou des scénarios imaginaires dont le sujet est le protagoniste, à moins qu'il n'y soit présent d'une autre manière **[9]**. »

[9] *Ibid.*, p. 129-130.

Le fantasme est ainsi compris comme une mise en image déplacée et condensée du moi, semblable à celle qui est produite dans les rêves. En tant que tel, il peut ne pas correspondre à la réalité vécue consciemment et être pleinement réel en ce qu'il représente adéquatement, même si c'est de manière déplacée et condensée, la réalité du moi. Ainsi, ce que suggère de Lauretis, c'est que le cinéma serait une mise en image du moi des spectateurs. S'il en est ainsi, alors le cinéma en tant que désignant à la fois le flux d'images produites et la production de ces images correspondrait aux deux sens du terme fantasme qui désigne pour Freud à la fois l'activité de fantasmer et ces scènes imaginaires. Ainsi, de Lauretis désigne, « avec le terme de fantasme, à la fois l'activité de fantasmer, qu'elle soit individuelle ou collective, et ses produits : une mise en scène imaginaire, un scénario imaginé, une mise en scène, un monde fictionnel **[10]** ». Selon ce premier sens, le cinéma jouerait en un sens le rôle que la psychanalyse comprend comme étant celui d'un mécanisme psychique : la production des images déplacées et condensées du moi seraient le fait

[10] *Ibid.*, p. 166.

d'un médium extérieur à l'individu produisant une représentation virtuelle, qui serait, selon le second sens le contenu même de son fantasme.

De Lauretis suggère en ce sens que le mode de production de cette image par un mécanisme psychique ou par un appareil médiatique ne change rien à sa capacité à être un fantasme. « Le fantasme est une activité humaine fondamentale qui se fonde sur la capacité à imaginer et à imager ; qu'il s'agisse de produire des images dans l'esprit de quelqu'un (imaginer) ou de produire des images via des modes d'expressions matérielles (imager) à l'aide de moyens techniques variés [11]. » Cela signifie qu'une image du moi produite par le dispositif technique médiatique ou celle produite par l'activité psychique seraient structurellement équivalentes. Une telle affirmation mériterait sans doute d'être interrogée – voire critiquée – plus avant et plus rigoureusement d'un point de vue psychologique. Quoi qu'il en soit, ce qui m'intéresse ici, c'est que la conception que développe de Lauretis semble cohérente avec une certaine conception des processus de subjectivation.

[11] *Ibid.*, p. 129.

[12] Ce travail poursuit des réflexions qui ont été présentées au séminaire « Subjectivation et appareillage des corps » animé par Lucile Haute et Nathanaël Wadbled dans le cadre du laboratoire CRESPPA (CNRS) et dans le cadre du cours « Cinéma et société » de Nathalie Bittenger au département de cinéma de Lille III. Je remercie Lucile Haute, Nathalie Bittenger, Étienne Armand Amato et Francesca Martinez pour leurs commentaires, ainsi que Jean-Michel Devésa et Ovidie.

[13] Voir, J. Butler, *La Vie Psychique du Pouvoir*, Paris, Léo Scheer, 2002.

[14] W. Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

L'activité fantasmatique du spectateur [12]

Si une image psychique ou une image technique peuvent être au même titre considérées comme des fantasmes, cela signifie en un sens que l'image donnée par la représentation est équivalente au fantasme du spectateur, c'est-à-dire équivaut au résultat de son activité fantasmatique, même si elle lui est donnée de manière extérieure comme appartenant à un auteur qui n'est pas lui. Dans la mesure où l'individu reconnaît dans le flux d'images d'un acte sexuel sa propre image fantasmée et que cette image est identifiée au résultat de l'activité psychique, alors il reconnaît, de manière si l'on veut transitive, la production de la représentation médiatique de l'acte sexuel comme équivalent à son activité fantasmatique. Il est sans doute possible de reconnaître dans cette dynamique celle de la dialectique hégélienne du maître et du valet que Judith Butler [13] analyse comme étant celle de la subjectivation de l'individu en tant sujet actif par la reconnaissance de sa propre signature sur un objet qui lui est présenté comme ne lui appartenant pas, mais dont il est le producteur. Comme la valet de Hegel, le spectateur reconnaît ce qui lui est donné comme étant produit par sa propre activité, en l'occurrence fantasmatique.

En un sens, cela signifie que c'est bien le spectateur qui constitue la représentation qui lui est donnée à voir comme telle, même si le spectateur d'un film ou de n'importe quelle représentation médiatique n'en est pas l'auteur et n'apparaît évidemment pas au générique. Il faut comprendre cela au sens où Walter Benjamin considère qu'une œuvre est achevée parce qu'il nomme sa critique [14]. L'auteur désigné se sert du spectateur pour actualiser l'effet qu'il veut produire. Il ne peut le faire lui-même, mais seulement à travers cette coproduction. Il donne le matériel avec lequel le spectateur achève l'œuvre. Sans cet achèvement, l'œuvre n'a pour ainsi dire pas de matérialité, c'est-à-dire est incapable d'avoir des effets matériels. Benjamin montre en effet qu'une œuvre attend le critique pour être achevée. Elle est le produit du travail de critique du spectateur, d'une manière similaire au produit du valet hégélien qui cependant est signé par le maître qui l'a conçu mais non réaliser concrètement.

De même que le valet de Hegel, le spectateur qui ne reconnaît pas son activité propre ne voit que la signature de l'auteur désigné au générique de sorte que son travail est en fait reconnu comme celui de ce dernier. Il ne peut prendre conscience de lui-même en tant que producteur actif

que s'il reconnaît sa propre signature sur l'image fabriquée, derrière celle de l'auteur de l'œuvre. Elle n'est pas que celle transitive de l'auteur ou du maître, mais également celle de sa propre activité: il lit alors sur l'objet la marque et la confirmation de son activité. Cette signature n'est pas un signe de propriété comme celle de l'auteur ou du maître, mais un signe de fabrication. Butler comprend ainsi l'appropriation du travail du valet comme étant le remplacement de la signature de la production par celle de la propriété: « ce travail, cette activité, qui appartiennent depuis le début au maître, sont néanmoins reflétés sur le valet comme son travail propre, un travail qui émane de lui, même s'il semble émaner du maître » « le maître se réapproprie l'objet en réécrivant sur la signature du valet [...] il faut ainsi comprendre le travail de l'esclave comme un marquage qui régulièrement se démarque, un acte de signature qui se soumet à l'effacement à partir du moment où il est mis en circulation [15]. » Le spectateur de la représentation d'un acte sexuel y reconnaît de la même manière sa marque ou sa signature, c'est-à-dire ce qui authentifie la représentation qui lui est donnée comme étant la sienne. Il s'agit donc de suggérer que dans la représentation qui lui est donnée à voir, le spectateur identifie un certain nombre d'éléments formels qui valent comme sa signature, et lui permettent d'authentifier ce qu'il voit comme lui appartenant en tant que résultat de sa propre activité productrice. Il prend alors conscience de lui-même comme producteur de cette image. Si ce n'était pas le cas, il pourrait bien s'y reconnaître, il ne saurait s'agir véritablement de son fantasme à lui comme le suggère de Lauretis.

[15] J. Butler, *La Vie Psychique du Pouvoir*, op. cit., p. 70.

[16] Pour Hegel, cette reconnaissance de sa marque est le passage à la conscience malheureuse où le valet, qui a pris conscience de lui-même par l'activité de son corps, désavoue ce corps pour affirmer sa conscience au-delà de tout contexte et de toute contingence. Cette scission entre la conscience de soi et le corps utilitaire ne se pose cependant pas ici dans la mesure où l'activité dont le spectateur de la représentation médiatique prend conscience est psychique et non corporelle. Il serait cependant peut-être possible de considérer une scission de la psyché elle-même entre ses fonctions de désir désincarné de maître instrumentalisant le travail du valet et ses fonction de travail commentateur concret de valet. Quoi qu'il en soit, ce qui importe ici, c'est que le spectateur se reconnaisse comme auteur de l'image de lui-même.

Le spectateur reconnaît ce qu'il produit comme résultat de sa propre activité [16]: il n'est pas seulement soumis à ce qu'impose l'auteur, mais agit et ne reçoit plus passivement des représentations qui ne lui appartiennent pas. Il est responsable de cette image de lui-même qu'il reconnaît. Il s'agit donc bien d'une subjectivation. Le spectateur n'advient à la conscience de lui-même comme sujet ayant une vie fantasmatique, en l'occurrence sexuelle, propre qu'en reconnaissant ces représentations comme étant en fait ses produits propres. La technique mise en œuvre dans les actes sexuels représentés est ainsi vécue comme émanant du spectateur lui-même, et non comme donnée de l'extérieur. Il ne s'agira donc pas pour lui de quelque chose d'appris, mais de découvert et d'institué par lui-même. Il est sans doute possible de comprendre ainsi que si les pratiques sexuelles, en tant que savoir-faire quotidien, demandent un savoir technique, celui-ci il ne s'apprend pas. En un sens, le mode d'acquisition de ces savoir-faire serait leur reconnaissance comme produit propre. Ces représentations qui paraissent à première vue imposées de manière extérieure et n'être que des représentations virtuelles en décalage avec la réalité, deviennent le propre de chaque individu qui peut les reproduire avec l'évidence de ce qui lui appartient sans n'avoir besoin de rien ni de personne pour le découvrir et le vivre. Apparaît bien ici le mécanisme qui donne l'illusion que les savoir-faire quotidiens ne sont pas des techniques acquises. S'ils le sont c'est que cette acquisition se confond avec la structuration de l'inconscient comme faculté active et que ce qui est donné de manière extérieure est reconnu après coup par l'individu comme produit de son activité.

Être interpellé par un média

Si la conclusion de cette reconnaissance est l'identification de la représentation médiatique avec le produit de son activité psychique fantasmatique, cela signifie que dans le même temps il reconnaît le contenu de la représentation médiatique comme étant la sienne, non seulement au sens de la propriété d'une œuvre mais également au sens

d'une identification à son image. Il ne s'agit cependant pas de suggérer que le spectateur d'une représentation sexuelle ne pourrait s'y reconnaître qu'à la condition d'avoir lui-même les pratiques représentées. Dans cette perspective ces représentations seraient incapables d'être ainsi reconnues avant les premières pratiques effectives, alors que je suis parti de l'hypothèse selon laquelle l'acquisition d'un savoir-faire semble nécessaire à la première fois. Si un tel spectateur s'identifie ainsi à la représentation qui lui est donnée.

Si une telle représentation médiatique perçue avant même les premières pratiques sexuelles effectives peut être dite un fantasme, au sens d'une image du moi, il faut alors considérer la possibilité d'une mise en scène du moi qui ne serait pas sa représentation ou sa reprise, c'est-à-dire qui serait de l'ordre de l'institution plus que de la mimesis. Un individu pourrait se reconnaître dans une représentation de lui-même qui vaut comme signe – c'est-à-dire au sens de Peirce comme ce qui tient lieu de lui-même [17] – alors qu'il n'a pas encore conscience de ce qu'il est. Ce paradoxe de la reconnaissance de soi dans quelque chose qui n'a pas encore été fait est ce que peut permettre de comprendre la scène de l'interpellation althusserienne telle que l'analyse Butler: un policier hèle un individu qui se reconnaît et se retourne et, se faisant, s'approprie ce nom comme étant le sien. Dans la mesure où il ne le possède pas avant, il ne saurait s'agir de la reconnaissance de ce qu'il se sait être. L'individu acquiert ainsi une conscience de son identité et une connaissance de soi comme étant cette identité; en fait, c'est cette reconnaissance qui instaure sa capacité à se reconnaître, c'est-à-dire une certaine connaissance de lui-même comme ayant une certaine identité définie. Par cette appropriation, l'appel devient interpellation et par la conscience de soi que l'individu acquiert l'interpellation est constituante: « L'acte de reconnaissance devient un acte de constitution: l'appel adressé au sujet l'anime et le fait exister [18] ». L'individu est alors constitué comme ayant une identité, au sens où Judith Butler parle de subjectivation: « Lorsqu'on dit du sujet qu'il est constitué, cela veut dire simplement que le sujet est une conséquence des discours suivant des règles et gouvernant l'invocation intelligible de l'identité [19]. »

[17] C. S. Peirce, *op. cit.* p. 121.

[18] J. Butler, *La vie psychique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 56.

[19] J. Butler, *Trouble dans le Genre*, *op. cit.*, p. 271.

Les spectateurs d'une représentation médiatique peuvent être considérés comme pris dans une telle scène, comme si elle jouait le rôle de l'appel du policier devant un spectateur qui n'a même pas besoin de se retourner puisqu'il est déjà devant elle, par exemple assis face à l'écran dans le cas du cinéma. Dans la scène althusserienne comme dans celle de Teresa de Lauretis, il peut se signifier dans la mesure où il trouve un signe qui le représente. Le nom propre d'Althusser ou l'image de son corps qu'il reconnaît comme sien semblent pouvoir fonctionner de manière similaire: ils tiennent de manière similaire lieu de l'individu qui s'y reconnaît en reconnaissant le signe comme tel. Ils sont une présentation de ce qu'il est, c'est-à-dire son fantasme. Dans la mesure où le spectateur reconnaît ces représentations comme tenant lieu de lui-même, la définition et le nom qu'il va y attribuer vaudront comme siens. Il ne s'agit donc pas pour le spectateur de se reconnaître tel qu'il est déjà, ou pour ce qu'il est déjà, mais de se voir conférer le signe même par lequel la reconnaissance devient possible. Le spectateur ne se reconnaît ainsi pas tel qu'il est mais tel qu'il advient: il reconnaît ce qu'il sera. La reconnaissance d'une pratique comme sienne peut ainsi précéder son accomplissement effectif. Plus encore, elle définit cette pratique comme accomplissable par l'individu qui prend conscience de lui-même comme les ayant. Il reconnaît en l'occurrence les pratiques sexuelles qui lui sont données à voir comme siennes, alors même qu'il ne les a jamais pratiquées.

C'est précisément cette reconnaissance qui fera avoir au spectateur des fantasmes correspondants: ayant une certaine image de lui, il agit

ensuite en conséquence comme quelqu'un ayant cette identité doit agir. Il reconnaît ainsi dans ses actes ce qu'il a vu et se reconnaît dans ses actes tel que désormais il se sait ou veut se savoir être. Il a une conscience et un savoir sur lui-même qui lui permettent de déterminer qui il est et, derechef, quels sont ses fantasmes. De Lauretis remarque en effet en citant Elisabeth Convie, que la reconnaissance de la représentation comme image de soi et la connaissance de soi en tant que correspondant à cette image se font dans le même mouvement: « Bien que toute manière de voir soit sélective et dépendante des attentes contextuelles, voir un film entraîne des effets particuliers d'identification avec, de même que d'identification de, l'objet vu [20]. » La première fois qu'un individu a une pratique sexuelle, il s'est ainsi déjà fantasmatiquement reconnu dans certaines pratiques et sait qu'elles sont ses pratiques à lui. Il les a déjà reconnues comme étant les siennes – même s'il ne les a jamais faites de manière concrète. En ce sens, il est peut-être possible de considérer que la première fois est en réalité toujours au moins une seconde fois. L'individu s'est déjà vu faire l'amour et il sait donc le faire: au contact de la représentation virtuelle de la sexualité, il a acquis ce savoir-faire [21].

[20] E. Convie, cité dans T. de Lauretis, *op. cit.*, p. 168-169.

[21] Il faudrait insister sur le caractère largement inconscient de ce savoir et de cette conscience de soi que mettent en avant aussi bien de Lauretis que Butler.

Conclusion : une réalité virtuelle

Il ne s'agit pas de suggérer que les représentations médiatiques seraient les signes de fantasmes des spectateurs, mais que ces fantasmes sont les signes de l'identité de leurs spectateurs. La représentation médiatique virtuelle ne serait donc pas une représentation qui leur serait extérieure. Ce ne serait donc pas un fétiche, comme le suggère de Lauretis en citant Christian Metz [22], où l'objet serait remplacé par son reflet qui se ferait oublié comme tel, se faisant passé pour la chose même. Ce qui ressort au contraire du reste de l'analyse de Lauretis, et peut sembler être confirmé par la reconnaissance de soi dans ou par l'image c'est que ces représentations ne se contentent pas de stimuler la capacité à fantasmer du spectateur, mais sont ses fantasmes par lesquels et dans lesquels il constitue sa propre conscience de soi. C'est ce qu'elle explicite en citant Stephan Heath: « En engageant le désir et l'identification du spectateur dans les scénarios et la progression du récit, le film nous émeut et nous fait avancer avec lui en liant fantasme et images; en situant, en déplaçant et en repositionnant le spectateur comme figure dans cet imaginaire, ce monde imagé, comme s'il y était présent et y participait émotionnellement. Ce qui revient à dire que le film construit un espace narratif et y dessine une place pour ceux qui le regardent [23]. »

[22] C. Metz, cité dans T. de Lauretis, *op. cit.*, p. 165.

[23] S. Heath, cité dans *Ibid.*, p. 131-132.

Il ne s'agirait donc pas à proprement parler d'un théâtre d'ombres, mais de l'appareillage d'une fonction psychique, c'est-à-dire d'une prothèse médiatique permettant et déterminant l'activité de cette fonction. Ce que représente la scène la plus fictionnelle est donc réel, au sens où ses effets sont réels – de la même manière qu'il importe peu que l'objet soit réel en soi pour que l'objet de désir, c'est-à-dire la relation à l'objet, le soit. Que l'image soit ou induise la conscience de soi du spectateur, elle possède une efficacité performative au delà de la distinction entre représentation artéfact et réalité. Cette efficacité, qui semble pouvoir être à l'œuvre dans toute représentation, est, à suivre de Lauretis, particulièrement puissante dans le cas des médias dont le fonctionnement induit plus particulièrement ce que de Lauretis nomme un « suspens volontaire de l'incrédulité [24] » où l'image apparaît de manière plus évidente comme le fantasme même et non sa simple représentation. Pour elle, c'est le cas notamment du cinéma ou de la télévision qui réarticulent ce que la littérature et le théâtre présentait avec ses moyens propres et « l'imagination privilégiée que permettent ses gros plans, la mobilité

[24] Voir notamment *Ibid.*, p. 168-169.

[25] *Ibid.*, p. 164.

de ses caméras, ses techniques de montage de l'image et du son, l'émerveillement toujours renouvelé que provoquent ses effets spéciaux **[25]** ». Contrairement à une certaine idée reçue, les films auraient donc une fonction toute particulière dans la production de fantasmes et le développement de la sexualité, en raison de leur effet de réalité virtuelle - plus notamment que les photographies ou les ouvrages littéraires.

[26] M. Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité vol. 1*, Paris, Gallimard, 1976.

Il faut cependant insister sur le fait qu'une telle conception en terme de subjectivation plutôt que d'aliénation - c'est-à-dire en termes de production de la conscience de soi par l'incorporation que le sujet fait du cinéma plutôt qu'en termes de faux-semblants imposés de l'extérieur - s'inscrit pour Teresa de Lauretis dans une perspective culturaliste où le spectateur réinvestit ce qu'il reçoit et ne saurait donc en être le simple produit. Si je me suis attaché ici à l'analyse du dispositif dans lequel et par lequel les individus sont produits fantasmatiquement comme sexuels, il ne s'agit en aucun cas de retomber dans ce qu'il est sans doute possible de nommer avec Foucault « l'hypothèse répressive **[26]** ». Mon propos a été de chercher à comprendre comment les représentations médiatiques de la sexualité produisent celle-ci à travers des séries d'identifications; il faudrait également voir dans quelle mesure ce qui est ainsi produit a à être réinvesti dans une négociation de chacun avec les normes qui le constitue et qui sont en fait, comme le montre bien Butler, des idéalités invivables **[27]** que nul ne peut habiter parfaitement. Il faudrait en ce sens poursuivre ce travail en affirmant que le fantasme ne saurait être seulement un élément normatif spécifiant, mais également une force de déplacement, c'est-à-dire de dérive et de trouble, mettant à mal les identifications et la reconnaissance du fantasme.

[27] J. Butler, *op. cit.*