

« L'OBSCÈNE EST UNE MACHINE DE GUERRE CONTRE LA MÉTAPHORE »

Entretien avec Serge Tisseron

Serge Tisseron, psychanalyste, s'intéresse à l'image à travers la relation que l'être humain entretient avec elle. Au centre de son travail, une réflexion qui mêle les arts et les médias : après la BD (*Tintin chez le psychanalyste*, Aubier, 1985), il s'intéresse à la photographie (*Le Mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Les belles lettres, 1996), à la télévision sous l'angle de la violence (*Enfants sous influence : les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, Armand Colin, 2000), mais aussi à une réflexion théorique globale sur l'image (*Psychoanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel*, Dunod, 1995 ; *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, Aubier, 1998). Dans son dernier ouvrage, *L'Intimité surexposée* (Ramsay, 2001), il s'appuie sur le phénomène *Loft Story* pour aborder les nouvelles relations de l'individu à son identité et à son image. Dès lors, à la lumière de ses analyses sur la « télé-réalité », nous avons souhaité l'interroger sur ce que la psychanalyse apporte à notre perception de l'obscène dans

l'image et sur le rapport entre l'obscénité et ce qu'il appelle le « désir d'extimité », ce désir qui conduit tout un chacun à exposer son intimité devant un public. Serge Tisseron nous a reçus chez lui le 21 décembre 2001.

La Voix du Regard : Vous avez écrit dans plusieurs de vos récents ouvrages que l'image a le pouvoir de « représenter, contenir et transformer ». Pouvez-vous revenir sur cette idée, tout à fait centrale pour comprendre votre réflexion sur l'image ?

Serge Tisseron : Dans notre culture, l'image est en général considérée du point de vue de son pouvoir de signification, comme un symbole ou comme un signe. Personnellement, je ne me définis pas comme un spécialiste des images mais plutôt comme un spécialiste des relations que nous établissons et entretenons avec elles. Dès lors, si l'on adopte ce point de vue, on s'aperçoit que la relation que l'on a avec les images excède de

toutes parts le fait de les traiter comme des signes. Si j'ai sur moi la photographie d'une femme que j'aime, je sais bien que cette photographie ne contient rien en réalité de cette femme ; c'est une représentation imagée de cette femme ; mais si quelqu'un me vole la photographie et se met à la salir, à cracher dessus, à planter des aiguilles dedans, c'est quand même quelque chose qui va m'affecter énormément, comme si la personne dirigeait son agressivité directement contre la femme que cette photographie représente. C'est pourquoi, si l'approche de l'image en termes de signes n'est pas fautive, elle me paraît insuffisante.

Pour rendre compte de cette complexité, je propose d'envisager deux formes de pouvoir des images, à l'œuvre dans nos relations avec elles. Il y a d'abord le pouvoir de contenance des images, que l'on peut envisager sous trois aspects. Le premier, c'est le fait qu'une image crée toujours l'illusion de contenir en réalité quelque chose de ce qu'elle représente ; c'est



Serge Tisseron.

Photo : Philippe Matsas / Opale.

l'exemple de la photographie que je donnais tout à l'heure, mais c'est aussi l'extraordinaire difficulté qu'ont eue les théologiens catholiques à faire comprendre aux fidèles que leur dévotion ne devait pas s'adresser à l'image mais, derrière l'image, à Dieu. En pratique, les chrétiens qui utilisaient les images ont toujours eu beaucoup de peine à faire la différence entre les deux ; on pense plus facilement que Dieu est dans l'église, où il y a sa statue, plutôt qu'ailleurs, où il n'y a pas de telles représentations. L'être humain est ainsi fait qu'il ne peut pas s'empêcher de penser que l'image rend en réalité présent quelque chose de ce qu'elle représente ; on sait bien que ce n'est pas vrai, on a toujours un jugement de

raison, mais émotionnellement, affectivement, on y retombe toujours. Ainsi, les images créent toujours l'illusion de contenir en réalité quelque chose qu'elles représentent. Le second aspect du pouvoir de contenance des images, c'est le fait que toute image crée l'illusion d'être un territoire qui nous invite à y entrer et à l'explorer. C'est vrai pour la photographie, c'est encore plus vrai aujourd'hui pour les jeux vidéos ; mais cela a toujours été vrai pour la peinture, dont les amateurs vous disent qu'ils « rentrent dans un tableau ». Le peintre David avait imaginé de mettre ses immenses tableaux dans un couloir avec un miroir de l'autre côté ; ainsi, le spectateur pouvait se tourner soit du côté

du tableau et le voir, soit du côté du miroir et se voir lui-même dans le tableau ; donc cette idée de mettre le spectateur dans l'image est une idée qui a toujours préoccupé les créateurs.

Et puis le troisième aspect du pouvoir de contenance des images, c'est que toute image crée l'illusion de contenir son spectateur au milieu d'autres spectateurs. Dans l'image, on n'est jamais seul ; voir une image, c'est voir avec ; on a toujours l'illusion de voir la même image que tous ceux qui l'ont vue, qui la voient et qui la verront ; on a l'impression d'être relié à tous les spectateurs potentiels de l'image. Vous voyez qu'en réfléchissant à ces pouvoirs, on s'aperçoit qu'ils excèdent considérablement le fait que l'image soit un signe...

LVR : Mais l'image a d'autres pouvoirs encore. En quoi par exemple a-t-elle un pouvoir de transformation ?

S.T. : Toute image a un pouvoir de transformation, soit sur elle-même, soit sur la personne qui la regarde, soit encore sur l'objet qu'elle représente. D'abord toute image exerce un pouvoir de transformation sur elle-même en s'affirmant potentiellement comme le point de départ d'une série. N'importe quelle photographie peut être le point de départ d'une série d'images légèrement proches et légèrement différentes, sur le principe de la variation ; c'est ce qu'avait compris Andy Warhol, qui a été le premier à faire œuvre artistique avec cette idée des séries.

Le deuxième objet du pouvoir de transformation des images, c'est le spectateur. Selon les cas on peut être heureux ou angoissé d'être transformé par les images. On est heureux si on a choisi d'être transformé par elles ; c'est, par exemple, l'adolescent imitant sa star favorite : il essaie de se modeler lui-même pour lui ressembler. Mais à l'inverse cela peut aussi être un objet d'inquiétude que d'être transformé par les images à son insu : c'est Ségolène Royal, par exemple, disant à l'occasion d'un voyage au

Japon qu'il faut interdire les mangas japonais parce que cela va transformer les jeunes sans qu'ils s'en rendent compte.

Et puis il y a un dernier aspect, qui était embryonnaire mais qui a explosé avec les nouvelles technologies du virtuel, c'est que toute image permet de transformer son référent. C'est-à-dire qu'aujourd'hui on fabrique l'image d'un objet que l'on soumet à des contraintes, et on fabrique ensuite l'objet en fonction des résultats donnés par le traitement de son image.

Il me paraît donc très important de comprendre la question de nos relations aux images à travers ces deux séries de pouvoirs que je viens de décrire, sachant que les pouvoirs de contenance sont plutôt du côté des illusions créées par l'image, alors que les pouvoirs de transformation sont plutôt du côté de ses pouvoirs symboliques.

Conclusion : selon moi il ne faut pas croire, sous prétexte qu'il est plus raisonnable de traiter l'image comme un signe, que notre relation aux images se réduise à une relation à des signes.

LVR : Depuis l'Antiquité, l'image a une odeur de soufre (on rappellera les avis opposés de Platon et d'Aristote de ce point de vue, la querelle opposant iconoclastes et iconodules, etc.). Comment identifiez-vous l'apport de la psychanalyse dans ce débat ? Permet-elle de comprendre la dimension scandaleuse de l'image dans l'histoire des idées ?

S.T. : Il faut partir de l'idée que les images, ce ne sont pas les images matérielles – peintures, images de jeux vidéos, photographies ; c'est ce que nous avons dans la tête. Nous sommes le lieu des images et, comme dit Hans Belting, « nous sommes les images »¹. L'être humain crée des images un petit peu comme il crée tout le reste, c'est-à-dire pour se prolonger lui-même ; il crée des machines et des outils qui prolongent ses capacités physiques, des machines informa-

tiques qui prolongent ses capacités intellectuelles et cognitives. Eh bien je pense que les images doivent être pensées de la même façon. Dans *Comment l'esprit vient aux objets*² je traite des images matérielles en envisageant qu'elles sont, d'un certain point de vue, des objets comme les autres, selon la logique définie par Leroy-Gourhan. Les images matérielles prolongent notre monde d'images intérieures, c'est-à-dire que l'on crée des images pour objectiver celles que nous avons à l'intérieur de nous. Et, à peine créées, elles vont être chargées de tous ces pouvoirs que j'évoquais tout à l'heure, car ces pouvoirs sont tout autant ceux des images internes, des images psychiques, que ceux des images externes.

La grande question est alors de savoir si les images que j'ai à l'intérieur de moi sont vraiment le reflet du monde. C'est toute la méditation de Descartes : mes sens ne me tromperaient-ils pas ? Descartes dit bien que quand on met un bâton dans l'eau, celui-ci donne l'impression de se tordre ; de la même manière, le petit enfant lui aussi ne sait jamais si quand il tend la main, il va trouver l'objet là où il le cherche : c'est un apprentissage important pour lui de savoir si ses sens le trompent ou pas. Ainsi l'être humain, sitôt qu'il crée des images, va connaître une grande ambivalence par rapport à elles parce qu'il va craindre que ces images lui fassent confondre le réel et l'imaginaire. Pendant très longtemps cette ambivalence a été réglée par l'imagerie religieuse : pour les gens, les images parlaient des dieux, elles donnaient accès à un autre monde. Or, dans notre société où l'influence de la religion a beaucoup diminué, on voit réapparaître une angoisse devant l'image : on ne sait jamais si elle ne va pas nous faire confondre le réel et l'imaginaire, on ne sait jamais si elle ne va pas nous manipuler à notre insu.

LVR : Après ces questions liminaires, venons-en maintenant à

l'obscène, notre sujet. Quelle est votre définition de l'obscène ? Et plus largement, en quoi la psychanalyse aide-t-elle à définir la notion ?

S.T. : Le mot de pornographie, tout d'abord, renvoie à une définition morale. C'est ce qu'une société juge contraire aux bonnes mœurs à un moment donné. Mais le mot d'obscène me paraît introduire quelque chose de plus. Pour moi, l'obscénité, c'est l'association de deux choses : la mise en scène des organes sexuels en action et, en même temps, une manière de traiter les images qui consiste à faire passer le message suivant : « il n'y a rien d'autre à voir et à comprendre que ce qu'on vous montre ».

En effet, de telles images ont pour spécificité de menacer directement la capacité de tout être humain à installer en lui le refoulement. Il faut comprendre que le tout petit enfant est submergé d'états sexuels et de représentations sexuelles, il a une intense activité imaginative pour essayer de se représenter la situation sexuelle dont il est issu. Or, le petit enfant ne va pouvoir commencer à entrer dans la socialisation que parce qu'il va refouler ces représentations et s'en donner des représentations métaphoriques. Ce qui va l'intéresser, ce n'est plus « qu'est-ce que papa a mis dans maman », c'est de faire rentrer des chevilles rondes dans des trous ronds et des chevilles carrées dans des trous carrés. Du coup, sa curiosité et ses possibilités cognitives se trouvent alimentées par le refoulement qu'il a mis en place ; il n'a plus une conscience claire de son questionnement sexuel, mais il a un grand nombre de domaines de curiosité, d'activité, qui se trouvent alimentés en soubassement par ce questionnement sexuel premier. Le refoulement des premières représentations sexuelles, et les métaphores qui en découlent, sont fondateurs de la capacité à pouvoir utiliser le refoulement dans d'autres circonstances de

1. Hans Belting, *L'image et son public au Moyen-âge*, Paris, G. Monfort, 1998.
2. Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999.

la vie, et à s'engager dans les acquisitions et les créations culturelles.

LVR : Pourquoi est-ce si important de prendre cela en compte pour définir l'obscénité ?

S.T. : Parce que l'acte consistant à montrer des organes sexuels ne suffit pas à la définir, pas plus que le « y'a rien d'autre à voir » qui préside si souvent aux images de télévision. Pour définir l'obscène dans son pouvoir ravageur pour la pensée, il faut prendre en compte conjointement ces deux aspects. Si un seul est présent, on ne peut pas parler d'obscène. Sinon ce serait minimiser gravement son impact terroriste, qui est autrement plus grave que le seul fait de montrer des images en disant « y'a rien d'autre à voir » ou bien de nous montrer des sexes en action. Je préconise donc de réserver ce terme d'obscène aux situations dans lesquelles on nous montre les organes sexuels en action tout en nous disant « y'a rien d'autre à voir ». Conséquence : ce qui est menacé chez le spectateur, c'est la possibilité même d'installer le refoulement, qui est la condition de la culture. L'obscène peut apparaître dès lors comme une énorme machine à détruire les fondements culturels. Le visionnage d'un certain nombre de cassettes X à la BNF³ m'a confirmé dans l'idée qu'il semblerait y avoir en effet chez beaucoup d'auteurs de films porno une intention de casser les fondements même du refoulement, c'est-à-dire de tenir constamment, par l'image, le discours suivant : « on n'a pas besoin de se préoccuper de l'enveloppe quand on va directement au noyau ». L'enveloppe, c'est la métaphore, et le noyau, le sexe cru. Sade est un auteur métaphorique : il a des passages obscènes du point de vue de la morale, mais il a énormément de passages métaphoriques. De la même manière, on peut très bien imaginer un film bâti

sur le même modèle : dans *L'Empire des sens*, il y a des passages que l'on peut dire pornographiques mais aussi beaucoup de passages métaphoriques. En revanche, dans les films pornographiques, il n'y a rien de métaphorique. Tout est absolument dé-métaphorisé. L'obscène est donc, pour moi, cette machine de guerre contre la métaphore.

L'individu se structure en effet lorsqu'il s'engage dans la métaphore. L'obscène, c'est ce qui menace la capacité de mettre en métaphore. Ce qui est grave, ce n'est pas de dire « il n'y a rien derrière l'image », car l'être humain résiste très bien à cela, mais de lui montrer des organes sexuels en action en lui disant « voilà ce qu'ont fait ton père et ta mère, il n'y a rien à voir derrière », autrement dit « il n'y a pas d'amour », autrement dit « tu es né de rien ». C'est cela qui est la catastrophe absolue pour chacun. C'est cela qui casse les possibilités de penser. C'est en cela que l'obscène est une machine de guerre. Maniée par des gens totalement cyniques, totalement désabusés, qui se veulent subversifs. Ce sont en fait de grands désespérés. C'est d'ailleurs aussi pourquoi la honte par rapport à la pornographie et à l'obscénité est différente. Face à la pornographie, la honte est de voir des choses inconvenantes. Face à l'obscène, elle est d'être menacé dans son appartenance à l'ordre humain.

LVR : Historiquement, quels sont les grands axes par lesquels la psychanalyse pense la notion d'obscène ?

S.T. : L'idée de Freud est assez simple : c'est que les organes sexuels sont très proches des organes de la défécation. Or l'enfant apprend la propreté, donc à contrôler et à cacher ses activités de défécation. Et pour Freud, cette pudeur, cette honte que l'enfant attache aux activités de défécation, va naturellement se déplacer,

par proximité, aux organes de la génitalité. Donc pour Freud c'est comme cela que s'explique la honte attachée aux organes sexuels. Cela dit, ce n'est pas si simple : les Romains par exemple n'attachaient pas la même obscénité aux organes sexuels, alors qu'ils faisaient l'apprentissage de la propreté : ils n'exposaient pas leur caca mais ils exposaient leur sexualité. La position traditionnelle de la psychanalyse envisage quelque chose qui serait un peu mécanique alors qu'évidemment l'environnement culturel joue un très grand rôle là-dedans ; et ça, Freud ne le prenait pas en compte.

LVR : Pour un psychanalyste, quels rapports le langage entretient-il avec l'obscène ? Peut-on considérer ce dernier comme l'abolition de la distance entre l'acte et la parole, dans une sorte de transitivité absolue du langage qui avait tant plu aux surréalistes ?

S.T. : À mon avis le langage est d'emblée dans la métaphore. Le langage est toujours reçu par les auditeurs à travers leur monde personnel ; si vous êtes plusieurs à écouter une conférence vous n'aurez aucune peine à reconnaître que vous avez tous entendu la conférence différemment. Le langage est porteur de la subjectivité radicale des auditeurs. Le fait de recevoir chacun un langage différemment, cela fait partie de la situation même de l'écoute ; alors que ce qui fait partie de la situation consistant à regarder une image, c'est l'illusion que l'on voit tous la même image et l'illusion que cette image serait un pur reflet de la réalité. Evidemment, le langage peut être condamné comme obscène par une culture à un moment donné : dans une société, si vous dites « mon caca sent bon », on va vous dire que c'est absolument obscène, dans une autre société on vous dira « c'est vrai et expliquez-nous un peu mieux comment il

3. Serge Tisseron ajoute à ce propos : « Tous les auteurs de porno s'empressent de déposer leurs films à la BNF parce que cela leur donne une caution d'existence. Lorsque des pédophiles ont été récemment arrêtés, on a trouvé chez eux des cassettes porno et ils ont rétorqué : « cela n'est pas interdit puisque c'est déposé à la BNF ». Le problème, c'est que souvent les cassettes ne sont pas visionnées en totalité, on peut ainsi laisser passer beaucoup de choses et permettre aux pornographes de s'appuyer sur cet argument comme s'il avait une valeur juridique alors qu'il n'en a évidemment pas : « c'est déposé à la BNF », donc ça ne contient rien d'interdit (notamment en matière de pédophilie). »

sentait », et peut-être alors qu'on décrira des parfums extraordinaires... comme Proust qui disait que la consommation d'asperges « transformait son vase de nuit en bouquet de fleurs odorantes ». Donc évidemment on peut dénoncer certains propos comme obscènes d'un point de vue moral, mais je crois qu'il y a une différence radicale entre l'image et le langage : c'est que le langage n'est pas porteur de l'illusion que les choses sont reçues telles qu'elles sont racontées, ni non plus qu'elles sont racontées comme elles se sont passées ; en revanche l'image est porteuse de ces deux illusions.

LVR : Donc l'image serait plus spécifiquement porteuse d'obscène... Mais quelle différence faites-vous entre une page obscène, de Sade par exemple, et une image obscène ? En d'autres termes, en quoi l'image apporte-t-elle une force de frappe supplémentaire à l'obscène ?

S.T. : À mon avis, ce qui donne à certaines images un potentiel d'obscénité, c'est le fait que toute image produit l'illusion de contenir réellement quelque chose de son référent. Si je lis Sade je ne doute pas une minute qu'il n'a probablement vu personne faire tout cela ; si en revanche je vois un film dans lequel il y a cela, on a beau me dire que ça a été beaucoup truqué, je ne pourrai pas m'empêcher de penser que quand même il y a eu quelque chose de vrai dans ces images qui ont été tournées. L'image a toujours tendance à échapper au monde de la métaphore et à se donner pour un pur reflet du réel. L'obscénité, au sens où je la définis, n'est donc pas, ne peut pas être présente dans le langage. L'obscène annihile la métaphore, or le langage est par essence métaphorique. Ce qui est terrible dans la pornographie, ce n'est pas seulement la mise en scène des organes sexuels, c'est la mise en scène continuelle de l'invitation à dé-métaphoriser. Bunuel pourrait imaginer une situation de soumission totalement originale qui ne fasse référen-

ce à aucune expression de la langue, mais les réalisateurs de porno ne sont pas Bunuel. Dans le porno, même les situations banales de la vie courante qui sont mises en scène sont très souvent des phrases de la langue dé-métaphorisées. Par exemple, si on veut vous montrer un rapport de soumission, on va vous montrer quelqu'un qui lèche les bottes de quelqu'un d'autre. « Lécher les bottes », c'est une phrase du langage que l'on dé-métaphorise pour la mettre en scène « pour de vrai ». C'est cela, une machine de guerre contre la métaphore.

LVR : Vous évoquez dans votre livre « des créateurs qui sont tentés par le récit d'une sexualité tournée uniquement vers la performance anatomique ». Que ou qui désignez-vous par là exactement ?

S.T. : Je désignais le peu que j'ai lu de Catherine Millet, qui me semblait consacrer beaucoup d'espace à la description de performances anatomiques. Loin de toute condamnation, je remarquais que la mise en scène anatomique ne relevait pas forcément de la catégorie de l'obscène et du pornographique. Il peut y avoir des morceaux de Sade qui sont en effet extraordinaires sur les performances anatomiques, mais en même temps il y a autre chose. Or ce qui me paraît intéressant chez Catherine Millet c'est le fait tout à coup de faire passer l'anatomie, le sexe, l'activité sexuelle en tant que telle, comme une matière de création en elle-même, à part entière. Ainsi, je ne désigne pas ce qu'écrit Catherine Millet comme obscène ; pour moi, c'est ni plus ni moins obscène que *Loft Story*. C'est au fond la démonstration de la même chose – ce que j'appelle l'extimité – dans un domaine valorisé de la culture, alors que *Loft Story* fait la démonstration de l'extimité dans un domaine dévalorisé de la culture.

LVR : La monstration de l'intimité à l'écran repose-t-elle selon vous,

comme on l'a parfois dit à propos de *Loft Story*, sur l'absence du point de vue ? En d'autres termes, la question que vous posiez dans un essai de 1998, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, n'est-elle pas centrale pour comprendre la présence de l'intimité à l'écran ?

S.T. : Oui, sans aucun doute. Dans *L'intimité surexposée* je dis qu'il faudrait que *Loft Story* ou *Popstars* fassent l'objet d'une éducation à l'image car ce serait une manière de toujours réintroduire le point de vue ; pour moi le but d'une éducation à l'image, c'est justement de démontrer ces trois formes d'illusion dont je vous ai parlé tout à l'heure. On est toujours poussé à imaginer que l'image est un reflet, qu'elle contient en réalité quelque chose de son référent, alors qu'il faut montrer que l'image est toujours un point de vue, qu'elle nous porte toujours à croire qu'elle est un espace qui invite à y entrer. Dans cette perspective, le « loft » est allé très loin dans l'illusion : on nous invitait à y entrer comme si on y était, alors qu'évidemment le « loft » était complètement monté ; on fermait la porte et on nous faisait croire qu'elle était ouverte. Réintroduire la question du point de vue aurait facilement brisé cette illusion.

LVR : Le paragon de l'obscène ne serait-il pas alors l'œil de la caméra de vidéo-surveillance, qui prétend justement annihiler le point de vue ?

S.T. : Votre question est d'autant plus intéressante qu'actuellement de jeunes artistes sont en train d'accaparer les caméras de vidéo-surveillance comme technique de création pour



faire des œuvres. La génération des gens qui ont quarante ou cinquante ans aujourd'hui trouve que la vidéo-surveillance, c'est abominable. En revanche, les jeunes de vingt à trente ans s'approprient la vidéo-surveillance dans un but artistique parce qu'ils ont un rapport très différent à leur propre image. Ils ont été beaucoup filmés, photographiés dans leurs familles, et ils le seront de plus en plus. Les webcams sont déjà en application dans les crèches ; dans les chambres des bébés, beaucoup de parents sont en train d'installer des webcams au-dessus du berceau. Cela va bientôt faire partie du paysage. Mais pour les enfants et pour les parents, et quel que soit le sens dans lequel on prend l'obscénité (au sens moral ou au sens de « destruction de la métaphore »), la *webcam* n'a rien à voir avec l'obscène : elle a à voir avec un changement de la frontière intime / public, ce qui est très différent. Ainsi des espaces traditionnellement publics deviennent des espaces intimes et inversement des espaces traditionnellement intimes deviennent des espaces publics.

LVR : Vous écrivez dans votre dernier ouvrage que nous « exposons notre intimité (...), que la finalité soit ou non une création artistique ». Selon vous, l'obscène soumis à une finalité artistique diffère-t-il de l'obscène qui n'y est pas soumis, et si oui en quoi ?

S.T. : L'image que l'on a dans la tête n'est évidemment pas l'image que l'on voit. Pourquoi ? Parce qu'on la voit à travers nos *a priori* culturels, à travers notre histoire, et surtout à travers la capacité que l'on a de la transformer. C'est ce pouvoir de transformation qui va définir le processus de création artistique : l'œuvre modifie l'image que l'on a dans la tête. Or je crois que ce qui caractérise l'image pornographique, justement, c'est qu'elle bloque la pensée. C'est-à-dire qu'elle ne va pas inviter le spectateur à la transformer mentalement, contrairement à l'image artistique, qui est faite pour vous engager

dans des transformations psychiques. On ne peut pas apprécier une œuvre d'art si l'on ne peut pas faire des références à d'autres œuvres de la même époque, d'autres œuvres du même auteur, d'autres auteurs d'autres époques ou d'autres choses qu'on a vues ailleurs et ainsi de suite. C'est pour cela que l'éducation artistique est importante. Sans éducation artistique, les gens opèrent tout de même cette transformation, mais par rapport à la réalité. Par exemple, ils diront : « regarde l'arbre qui est peint ici, il ressemble au pommier que l'on a dans le jardin ».

LVR : Peut-on pour autant affirmer que tout ce qui bloque la pensée est obscène ?

S.T. : L'image obscène bloque la pensée, elle fascine dans le sens plein du terme, mais une nouvelle fois, cela ne suffit pas pour la qualifier de pornographique : il faut en plus qu'elle porte sur les organes génitaux. Si tout ce qui bloque la pensée est obscène, alors une bonne partie de la production télévisuelle est obscène. Et si tout est pornographique, alors rien n'est pornographique. Les images qui invitent le téléspectateur à ne pas penser, il y en a partout. Pour moi, dans l'image obscène, le spectateur ne peut pas s'engager dans des opérations de transformation intérieure dans lesquelles il se retrouve. Mais tout cela est affaire de point de vue. Il faut réintroduire ici la question de la subjectivité, de l'histoire dont chaque individu est porteur, et du contexte socioculturel d'une époque.

LVR : L'obscène, une notion relative ?

S.T. : Des images qui n'étaient pas considérées comme artistiques au XIX^e sont considérées comme artistiques aujourd'hui. Prenez les photographies de dermatologie exposées à l'hôtel de Sully. Des photographies de la guerre 14-18, exposées comme des œuvres alors qu'il s'agissait de photographies de maladies de peau

très invalidantes faites par des médecins. À l'époque elles étaient même considérées comme obscènes. Aujourd'hui, on se contente d'une mention écrite en petit : « ces images peuvent choquer ». Les familles amènent leurs enfants. La distinction est donc une distinction de point de vue et non une distinction intrinsèque à l'image. Mon travail consiste justement à montrer que dans l'image tout est affaire de relations et de culture. Vous savez qu'au XVII^e siècle, il y avait des tableaux qui montraient Jésus, bébé ou bien adulte, ou bien encore en déposition de croix, dans les bras de sa mère, avec un sexe très volumineux. Ces images étaient jugées obscènes au XIX^e. De même, dans la Sixtine, beaucoup de personnages sont nus, même si les sexes ne sont pas énormes. Pour les peintres de l'époque, c'était une représentation métaphorique du pouvoir géniteur de Dieu. Dieu étant le grand engendreur, on ne pouvait pas le faire avec un sexe tout petit. Faire une grosse queue et de gros testicules revenait à valoriser le pouvoir géniteur de Dieu, de façon à ce que le spectateur ne perçoive que la métaphore. Par la suite, le pouvoir de cette métaphore s'est affaibli avec la pudibonderie qui a accompagné le déclin de la religion chrétienne, et à ce moment-là, les gens n'ont plus vu que de l'obscénité. On peut évidemment aussi imaginer le chemin inverse : qu'une image obscène devienne non-obscène.

LVR : D'une certaine manière, cette relativité culturelle permet de régler la question de savoir si l'obscène peut être beau...

S.T. : Oui, l'obscène pris au sens moral peut être beau, mais tout est affaire de relation. On peut trouver beau quelque chose que l'on réprouve d'un point de vue moral ; sinon, les censeurs n'auraient pas autant de problèmes. Cela les déchire. En revanche, l'obscène au sens de pornographie n'est jamais beau car c'est une machine à casser la métaphore. Or ce qui fait la beauté, l'enchantement du monde, c'est la métaphore.

LVR : Quel(s) rapport(s) établissez-vous entre l'obscène et ce que vous appelez « l'intimité surexposée » et « l'extimité » ? Dans *L'intimité surexposée*, vous appelez « extimité », ce « mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique ». Cette tendance, dites-vous, « est longtemps restée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur ». Diriez-vous que l'« extimité » est à la beauté du moi intérieur ce que l'exhibitionnisme est à l'obscène ? Quelle différence faites-vous entre « désir d'extimité » et exhibitionnisme ?

S.T. : Tout d'abord, pour moi, l'extimité n'a de connotation ni positive ni négative. Ce qui me paraît important, c'est que le désir d'intimité n'est pas sans rencontrer son contraire. Ce qui m'a donné cette idée, c'est que nous vivons dans une époque où l'intimité est reconnue, chacun peut la préserver. Les gens ont un espace à eux, dans leur maison il n'y a pas de surveillance, ils peuvent mettre des rideaux aux fenêtres, ils ont le droit de ne pas répondre aux questions. Il fut un temps où c'était plus compliqué. Ce qui est étonnant, c'est qu'au moment où ce droit à l'intimité semble reconnu, voilà qu'un grand nombre de gens se mettent maintenant à porter leur intimité sur la place publique, notamment grâce à quelques outils comme le téléphone portable (les gens révèlent leur intimité dans les files d'attente, dans les wagons) ou internet (les gens se filment et se mettent sur la toile). De cela on peut rapprocher Houellebecq d'une certaine façon, qui raconte sa vie, même si elle est archi-construite et un peu mensongère, comme si c'était sa vraie vie. Voilà qui est très différent de l'exhibitionnisme, car l'exhibitionnisme au sens psychanalytique du terme a pour particularité d'être centré sur le sexe. L'exhibitionniste va montrer de lui quelque chose qui a rapport à la



sexualité ; c'est celui qui ouvre son manteau à la sortie des écoles pour montrer son sexe, c'est celui qui montre sa puissance, sous-entendu sexuelle, sa capacité de séduction, sous-entendu sexuelle, bref soit sa puissance sexuelle, soit des métaphores de sa puissance sexuelle. Or, le désir d'extimité relève autant de la manifestation de la faiblesse que de la force. C'est le fait de montrer des parties de moi qui, traditionnellement, dans la culture, restaient dans l'intimité, avec le désir que les autres m'en renvoient quelque chose et le valorisent. Dans *Loft Story*, il apparaît évident que les candidats ont eu ce désir (même s'ils ont été floués dans ce désir, puisque leur valorisation aura été très peu durable). Mais si on dit qu'ils sont des exhibitionnistes, on les floue une deuxième fois. Sans doute étaient-ils un peu plus exhibitionnistes que la moyenne dans leur désir de faire des carrières médiatiques, mais leur parti-pris était de montrer à l'écran des choses d'eux-mêmes qui relèvent de l'intimité, avec le désir que le public leur en renvoie quelque chose. Aujourd'hui, l'intimité doit passer par une reconnaissance par autrui. Le désir d'intimité a toujours eu besoin d'être médiatisé : par un miroir, par un conjoint. Ce qui est

nouveau c'est que le cercle restreint est devenu un cercle large et que la télévision et Internet l'élargissent encore, mais le désir est le même. L'intimité, ce n'est pas être replié sur soi-même, c'est choisir à qui on va montrer son jardin secret pour le faire valider. Le désir d'extimité est ainsi au service du désir d'intimité. Avant qu'autrui me dise que mon jardin secret est beau, je ne savais pas quoi penser de cette chose informe. Une fois qu'il l'a reconnu, je peux l'intégrer comme une part valorisée de mon intimité.

LVR : Cette reconnaissance passait aussi, surtout, par la célébrité...

S.T. : Oui, mais ce désir d'être célèbre était autant un moyen qu'un but. Derrière le désir de devenir célèbre, il y avait celui de mieux se connaître ; sinon ils ne se seraient pas lancés dans cette aventure-là qui était quand même à haut risque. Ils ont compris qu'ils auraient la liberté de choisir de montrer certaines choses d'eux-mêmes, au risque d'être rejetés ou d'être acceptés, mais que cela en valait la peine. Cela dit, il est évident qu'ils se sont trompés parce que la célébrité ne renvoie rien. Quand vous êtes célèbre, vous êtes toujours aussi nul, aussi obscur pour vous-même dès que les caméras sont éteintes. C'est comme s'ils avaient vécu un mirage : ils ont voulu montrer quelque chose d'eux-mêmes pour que ce quelque chose soit reconnu par la multitude, mais ils ignoraient qu'au fond on n'est reconnu que par les proches auxquels on est confronté physiquement. La célébrité est un miroir truqué.

LVR : Peut-on dresser une typologie des regards qui ont été portés sur *Loft Story* ?

S.T. : Oui, il y a eu plusieurs façons de regarder cette émission, au moins quatre. Il y en avait une qui était : cela n'a aucun intérêt, c'est idiot mais je le regarde parce que cela me distrait le soir. Cette réception nie toute spécificité au programme en ne le

distinguant pas des autres productions audiovisuelles. L'autre option, c'est de voir cela comme un témoignage de la comédie humaine, avec un sentiment de supériorité ironique. La troisième façon de regarder *Loft Story*, c'est la condamnation totale : le programme est manipulateur, voyeur et ceux qui le regardent sont victimes sans le savoir. Mais il y a une autre manière de regarder *Loft Story*, celle que j'ai essayé de développer : essayer de voir en quoi l'émission nous éclaire sur le monde dans lequel nous sommes, être soi-même un membre partie-prenante de l'émission. Une fois que je suis dans ce bain-là, l'émission m'informe sur la télévision, sur le monde, mais aussi sur moi. L'image n'est pas seulement une construction sur le monde, et éventuellement une construction d'un auteur dont on valorise la signature, c'est aussi une construction dont la perception m'éclaire sur moi-même, par les réactions que j'ai face à elle.

LVR : Certes, mais le côté manipulateur et cynique de *Loft story* ne peut pas pour autant être passé sous silence...

S.T. : Je suis d'accord avec vous, sauf que dénoncer la manipulation ne suffit pas. Le grand problème de ceux qui disent que l'émission est manipulée, que tout cela est entièrement fabriqué, c'est qu'ils courent le risque de nous faire oublier que la manipulation est le statut même de la télévision, privée ou publique, soumise à la loi de l'audimat et indirectement à la publicité. Un exemple frappant dans un autre domaine : au moment de l'aéroportage des troupes américaines en Afghanistan, TF1 et France 2 nous ont montré un reportage dans lequel on voyait des soldats à côté de leurs packages, où était dit « Les américains préparent leur débarquement », sans précision d'aucune source, puis ensuite « les soldats sont sur le porte-avion X » ; après on voyait des images de synthèse, car il

n'y avait pas de vraies images, lors de parachutages. À aucun moment on ne nous dit qu'il s'agit d'images de synthèse, et encore moins d'images de synthèse du service des armées américain. Quelques secondes après on nous montre des soldats photographiés de haut dans une gorge un peu jaune, en nous disant « les troupes américaines progressent dans le désert vers Kandahar ». Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'images d'un désert américain où s'opèrent certaines manœuvres. Tout cela ressemblait à des images de jeux vidéos. La provenance n'étant pas indiquée, les images sont montées pour faire un petit récit... or, dans *Loft Story*, il ne se passe pas autre chose. Lorsqu'on nous montre Loana en train de dire telle ou telle chose à Jean-Edouard, peut-être le dit-elle en fait à Laure⁴... Les capacités de montage sont infinies. Ainsi *Loft Story* est certes une machine à fabriquer du mensonge, sauf que toute la télévision est comme cela. Pourquoi les gens de télévision ont-ils à ce point dénoncé le programme ? Parce qu'ils ont eu peur que des gens disent : « *Loft Story* c'est la télévision ». Leurs réponses sont intéressantes : « non non ce n'est pas la télévision. À la télévision, on vous éduque, on vous informe, on fait attention de vous dire la vérité, *Loft Story* vous ment mais c'est particulier à ce programme. Haro ! ». Sauf que toute la télévision est construite sur le modèle de *Loft Story*, et qu'une conscience contagieuse de ce constat aurait été une catastrophe. Et puis c'était la première fois que la télévision mettait en scène son propre pouvoir. Ce que disait l'émission en somme, c'était : « vous allez voir, on va prendre des gens qui n'ont aucune qualité particulière, on va vous les montrer tous les jours en train de faire la cuisine, ou de dormir, ou de baiser, et trois mois après ils seront tous des stars. Parce que la télévision peut tout. Elle peut transformer en stars, en héros, des gens qui n'ont aucune qualité et qui n'ont rien fait pendant trois mois

si ce n'est vivoter dans un endroit clos. » Tout cela est insupportablement violent : c'est la première fois dans l'histoire de la télévision que cette dernière exhibe son pouvoir de fabriquer des stars à partir de rien.

LVR : De ce point de vue-là, faites-vous une différence entre *Loft Story* et ses avatars, *Star Academy* et *Popstars* ?

S.T. : Oui, complètement. *Star Academy* est la pâle copie de *Loft Story*, avec un vague alibi culturel en plus. Le problème, c'est que, manifestement, les candidats de *Star Academy* ont regardé *Loft Story*. Ils ont l'idée que lorsqu'ils vont sortir, ils seront célèbres et pensent que la personnalité qu'ils montrent va leur coller. Du coup ils ne se montrent pas tels qu'ils sont vraiment ; ils se montrent avec la personnalité qu'ils ont envie que les téléspectateurs retiennent. Alors qu'il faut se souvenir qu'au lancement, personne ne croyait vraiment à la réussite de *Loft Story*, personne n'achetait les écrans publicitaires, M6 était très inquiète, les candidats aussi. Pendant le premier mois, ceux-ci étaient coupés de tout *feed-back* et n'avaient pas d'autre repère que de se montrer tels qu'ils se sentaient être. Alors que dans *Star Academy* ils se montrent tels qu'ils pensent qu'il leur est utile de se montrer pour préparer leur sortie. Il n'y a donc plus aucune authenticité dans *Star Academy*.

Popstars, en revanche, est une émission remarquable. M6 montre une certaine imagination et pousse le bouchon encore plus loin qu'avec *Loft Story*. Avec cette émission, elle avait mis en scène le pouvoir de la télévision de fabriquer de la célébrité avec le néant ; avec *Popstars*, M6



4. Dans cet entretien comme dans son livre, Serge Tisseron prend pour objet d'analyse ce qui, dans *Loft Story*, a été vu par le plus grand nombre, c'est-à-dire les résumés montés et diffusés en soirée, et non le direct légèrement différé qui a été diffusé sur le câble ou le satellite.

montre comment s'exerce ce pouvoir et comment on fabrique la célébrité. La question n'est plus « peut-on le faire ? » mais « comment on le fait ». On voit le formatage des personnalités des chanteuses, quand on leur dit : « toi, tu dois être comme ça », « toi, tu dois répondre cela aux journalistes parce que c'est ta personnalité, c'est ta personnalité de star, donc tu dois apparaître comme cela dès que tu es en public ». M6 nous montre le fonctionnement même du *star-system*. Lorsqu'elles chantent, on voit les machines qui sont là pour leur donner de la voix. On donne un peu de grave à celle-ci, un peu d'aigu à telle autre, et après on sort le disque comme si ces chanteuses avaient la personnalité qu'elles montrent, comme si elles chantaient « pour de vrai » alors que pendant l'émission on nous a montré qu'elles ne sont pas comme ça et qu'elles sont bien en difficulté pour chanter. Il faut vraiment que la télévision soit arrivée à un degré de sûreté extraordinaire sur sa propre puissance pour parvenir à faire de telles choses. On casse le mythe, alors qu'avant il fallait cacher l'artificiel pour « faire croire à ». On revient à ce que je vous disais au début : avec l'image, nous sommes constamment dans l'illusion de croire qu'elle est en effet un reflet. Les gens de M6 ont compris qu'on peut vous montrer que c'est fabriqué, vous aurez quand même envie de croire que c'est vrai. C'est un véritable tour de force.

LVR : C'est un peu comme le roman qui, même quand il exhibe sa façon de raconter, ne condamne pas forcément sa capacité à produire du mimétisme... Est-ce que finalement, de ce point de vue, l'image n'arrive pas aujourd'hui au même degré de réflexion sur elle-même que le roman ?

S.T. : Exactement. Il y a eu, après la publication des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe, beaucoup de jeunes hommes, en Europe, qui se sont habillés comme lui, ou même se sont suicidés comme lui, alors que tout le monde savait bien que c'était

un roman. L'image, aujourd'hui, s'affranchit aussi de la nécessité de se donner comme un reflet du vrai pour provoquer une adhésion. Elle découvre qu'il suffit de capter un désir.

LVR : Si on a là un stade de maturité réflexive de la télévision sur elle-même, comment penser l'après télé-réalité ? Est-ce qu'on peut encore aller plus loin, ou est-ce qu'on va revenir en arrière ?

S.T. : Attention, il ne s'agit pas de dire que tout est transparent. On ne nous montre que la façon de fabriquer des stars. Mais il y a des tas de choses que l'on ne nous montre pas. On ne montre jamais tout : l'être humain a toujours besoin d'un territoire bien à lui. Ce qui est en train de changer, c'est le curseur. Il y a toujours construction, on ne montre jamais tout. Aujourd'hui, le pouvoir de l'image est suffisamment reconnu pour que les gens puissent à la fois considérer l'image comme une construction et y croire. Je ne vois pas de régression là-dedans car cela crée une possibilité de choix. On peut maintenant argumenter pour montrer que ces images sont fabriquées, ce qui augmente le degré de liberté du téléspectateur. On vous laisse la possibilité de croire ou de ne pas croire. Cette nouvelle culture de l'image, sur laquelle reposent les émissions dont nous parlons, joue avec le désir de croire. Pendant longtemps, ce désir était laissé de côté, avec l'école de Francfort ou la critique qui a été faite du système totalitaire : ces systèmes étaient toujours présentés comme ayant le pouvoir d'imposer quelque chose aux gens. Or on s'aperçoit aujourd'hui que si les gens n'ont pas le désir qu'on leur impose quelque chose, on ne pourra jamais le leur imposer. C'est pourquoi les grands systèmes totalitaires s'écroulent du jour au lendemain. Aucun pouvoir, et pas plus celui des images qu'un autre, n'a la capacité de s'imposer s'il n'est pas désiré, au moins par une majorité de gens. Ce qui est nouveau dans notre culture de l'image, c'est de remettre à sa place le

désir de se laisser hypnotiser ou pas. C'est pourquoi j'appelle de mes vœux une éducation à l'image qui nous explique comment les images sont faites. Pas pour que les gens y croient forcément moins, mais pour que les gens qui ne veulent pas y croire aient des arguments pour s'opposer aux gens qui veulent y croire. Cela augmente le degré de liberté de chacun mais cela ne diminue en rien le désir qu'ont les gens d'adhérer à des fictions. En fait, tout cela crée un confort extraordinaire, celui d'aller et venir entre le fait d'y croire et celui de ne pas y croire. Si on croit aux images on a l'impression d'être dans la réalité ; si on n'y croit jamais on porte un regard cynique sur le monde, et on se détourne de tout cela comme de la triste manipulation. La jouissance des images, c'est aller et venir entre ces deux positions, ce qui flatte tout à la fois le besoin de s'abandonner à l'imaginaire et celui de prendre de la distance.

LVR : On se situe tout de même là à un niveau d'analyse que n'ont vraisemblablement pas atteint les dix millions de personnes qui ont regardé ces programmes de télé-réalité...

S.T. : Je ne crois pas que *Loft Story* était une émission qui confrontait au néant, dans laquelle il ne se passait rien, qui était vide. Si on l'a regardé, on ne peut pas défendre cette position-là. Et justement, l'émission suscitait plusieurs degrés de questionnement. Ceux que l'on vient d'évoquer, pour nous qui nous intéressons au rapport de l'individu à l'image. Pour d'autres, et notamment pour les jeunes, l'émission a suscité des questionnements beaucoup plus simples mais néanmoins essentiels. Avec des repères différents, elle crée les mêmes phénomènes identificatoires que la série *Friends* ou même *Harry Potter*. Dans tous les cas nous avons des jeunes qui sont dans la situation de devoir résoudre seuls tous les problèmes de la vie qui se posent à eux. Faut-il être sincère ou faut-il mentir ? Faut-il dire aux gens qu'on ne les

aime pas ou faut-il le leur cacher ? Les vertus de l'hypocrisie et de la sincérité... On est là en face de questions qui ne sont pas abordées par l'école ni par les parents mais qui sont essentielles. Ce qui compte, c'est que Loana et Jean-Edouard finissent par parler entre eux de ce qui s'est passé entre eux. C'est très important pour des ados. J'ai baisé une fille un peu vite, maintenant elle me fait la gueule, les autres filles de la classe me regardent de travers, est-ce que je dois aller m'expliquer ? Là, ils avaient la réponse. Évidemment, par rapport à d'autres questions du type : que faut-il penser de la politique de la France ? De la mondialisation ? De l'existence de Dieu ?... c'était le néant, certes, mais l'émission reflétait exactement ce qui accapare en réalité les gens dans leur bureau, en famille, avec leurs copains, à savoir les rapports avec les autres. D'où le côté conte de fées : un conte de fées est centré sur un aspect important de la vie humaine, artificiellement coupé de tous les autres pour mobiliser de grandes capacités d'identification chez le spectateur.

Je ne crois pas non plus, comme certains, que cette émission ait pu fonctionner uniquement par le « lot », selon un phénomène purement hypnotique. Certes, on entre dans *Loft Story* et on se laisse porter, mais beaucoup de choses culturellement très correctes fonctionnent aussi sur le même mode : les films de Tarkovski par exemple, ceux de Marguerite Duras aussi.

LVR : Vous avez une vision assez positive de *Loft Story*, que vous placez dans la droite ligne de *Hélène et les garçons*, en disant que le programme permet aux jeunes de faire la distinction entre « tirer un coup » et « faire l'amour ». Vous parlez même de « ré-enchantement du monde amoureux ».

S.T. : *Loft Story* était une émission dont la plus grande partie était passée à parler de la sexualité, très peu à la pratiquer (notamment parce que

les contraintes imposées à la chaîne étaient absolues : on ne pouvait pas montrer un petit bout de sein). L'émission était très politiquement correcte. N'oubliez pas que cette émission était centrée sur le grand amour, « on va trouver le grand amour », Castaldi posait toujours la même question aux mères présentes en plateau : est-ce que vous pensez que votre enfant va trouver l'âme sœur ? L'émission se présentait donc comme le terrain possible d'une ou plusieurs grandes rencontres amoureuses.

LVR : Il y a quand même un écart entre l'émission telle qu'elle se montre et l'émission telle qu'elle est en fait, et telle qu'elle est fabriquée pour susciter le fantasme. N'y a-t-il pas un peu d'angélisme dans votre position, dans la mesure d'une part où le voyeurisme induit chez le spectateur un attrait malsain pour le spectacle, même fantasmé, de la chose sexuelle, d'autre part où la mise en scène de l'action (décor, traitement des couleurs, échange possible des partenaires, partition schématique entre exhibitionnistes et voyeurs, etc.) évoque les canons de la vidéo pornographique ?

S.T. : Je n'arrête pas de vous dire que tout est fabriqué. Ni plus ni moins qu'ailleurs. Ce qui était intéressant, c'était que surgisse le discours sur la sexualité. On revient là à ce qu'on disait tout à l'heure : le discours sur la sexualité, c'est la métaphore. C'est pour ça qu'on ne peut pas parler d'obscène à propos de *Loft Story*. S'il n'y avait pas eu de caméras les candidats auraient baisé tous très vite, sous l'effet de l'angoisse. Quand vous mettez des gens ensemble, ils paniquent parce qu'ils ne se connaissent pas. Chacun a deux moyens pour sortir de cette situation : soit vous prenez le pouvoir, ou alors vous cherchez un complice (en général féminin si vous êtes un homme, masculin si vous êtes une femme). Le soir même, vous faites l'amour parce que ça vous rassure. Ces mécanismes sont à l'œuvre

dans toutes les dynamiques de groupe. Or, ici, plusieurs ont dit qu'ils se retenaient à cause des caméras. Kimy disait à Jean-Edouard : « je te retrouve quand tu veux, mais dans les deux heures hors caméras ». On ne sait pas ce qu'ils ont fait mais il était explicite qu'il fallait garder cela en dehors de ce qui était vu par les téléspectateurs. En fait, le discours sur la sexualité prend le pas sur un exercice de la sexualité, et ce discours laisse place aux récits, aux rêves... Lorsque Castaldi demandait aux candidats de parler de leur première expérience amoureuse, ou de leurs rêves érotiques, ou de leurs « meilleurs coups », plusieurs ne souhaitaient pas répondre. Par ailleurs ils racontaient tout ce qu'ils voulaient bien dire. Or, ce qui fait défaut sur la sexualité aujourd'hui, c'est le discours. Seule la pratique a été banalisée.



LVR : Si on vous suit sur ce terrain, non seulement *Loft Story* n'est pas obscène, mais en plus ce serait une espèce d'antidote contre l'obscène...

S.T. : Eh bien oui ! (rires) Je ne crains pas le paradoxe. Je me suis attaché à bien regarder l'émission, et la seconde moitié, je vous prie de croire que c'était ennuyeux, barbant, je ne le nie pas. Mais en revanche la représentation de la sexualité accordait beaucoup d'importance à la découverte de l'autre sexe. Or personne n'apprend aux jeunes comment approcher l'autre sexe. Aujourd'hui, ce ne sont plus les parents qui expliquent à leur petite fille ce qu'est un garçon, ils n'en savent plus rien. Dans l'émission, on a montré des manières d'approcher l'autre sexe, avec une certaine réserve. Et puis *Loft Story* a permis l'émergence de discours et de questionnements qui auraient été coupés dans tout

autre contexte. On a vu Kenza engueulant Aziz sur le mode : « oui, t'es beur, tu veux faire de moi une boniche ! Tu veux que je sois à la maison, à faire la cuisine ! ». Auriez-vous entendu cela dans un feuilleton ? Impossible. Ce serait censuré.

LVR : Quel regard portez-vous sur le travail des psychiatres qui ont accompagné l'évolution des candidats de *Loft Story* ?

S.T. : Vous devez savoir que le cas du docteur Destal, médecin-praticien, a été porté devant la commission médicale consultative, qui réunit tous les médecins de l'hôpital dans lequel il exerce. Avait-il eu raison de participer ou non ? Ce tribunal entre confrères ne s'est pas opposé à sa participation à l'émission, sans doute parce que cela montrait que les psychiatres pouvaient jouer un rôle intéressant dans une émission « culturelle », et donc dans la société.

LVR : Mais qu'en pensez-vous personnellement ?

S.T. : Je regrette beaucoup que le docteur Destal ait accepté de porter deux chapeaux en même temps. En acceptant d'être le confident des lof-teurs hors caméras pour recevoir leurs propos les plus intimes, et en même temps d'intervenir sur le plateau, en public, pour commenter leur attitude. Difficile dans ce cas d'avoir un mur dans la tête pour séparer les deux. Pour qui a regardé l'émission, il faut dire que le mur était un peu poreux. Il lui est arrivé de parler de choses que l'on n'avait pas vues dans les images quotidiennes. Cela me paraît poser un gros problème. Il faut une séparation claire. Il est bon qu'il intervienne dans la sélection (il a d'ailleurs moyennement bien fait son travail en ayant laissé passer David, qui paraissait quand même assez fragile) et qu'il soutienne les participants dans leurs questions quotidiennes. Mais il faut qu'un autre psychiatre intervienne sur le plateau et n'ait à commenter que ce qui apparaît à l'écran dans les images sélectionnées

par la production, celles que les télé-spectateurs ont vu, sans autre source d'information. Je suis pour la participation d'un psychiatre si cette distinction que je viens de faire est respectée. Pour moi, il faut éviter la confusion espace privé/espace public.

LVR : Pour terminer cet entretien, nous souhaiterions vous poser quelques questions sur l'image en général. La psychanalyse et la sémiologie sont-elles pour vous les deux frontières indépassables de l'analyse de l'image ?

S.T. : La théorie de l'image dans l'analyse freudienne n'existe pas vraiment, mais il y a une théorie du rêve, ce qui est très différent. Il n'y a pas de théorie de l'image matérielle et très peu de choses sur l'image psychique. Mais en revanche il y a un élément important de Freud dont je me réclame toujours : Freud s'intéresse au processus plutôt qu'au résultat, en quoi je le suis complètement. Ce qui l'intéresse dans l'image c'est la manière dont l'image du rêve va être fabriquée à partir de désirs inconscients d'un côté, d'éléments de la veille de l'autre côté. Pour sa part, la sémiologie, en tant qu'elle étudie l'image comme signe, est un progrès extraordinaire de l'esprit. Les théoriciens iconodules qui ont construit la théorie de l'image à l'époque de la querelle des iconoclastes affirmaient déjà que l'image représente l'objet en son absence. Il s'agissait déjà d'une approche sémiologique mais elle n'était pas nommée comme telle. L'image, comme le langage mais différemment, représente l'objet en son absence. Dans la religion catholique l'image restera toujours un signe, ce qui prépare en quelque sorte à la sémiologie de l'image. Mais si cette approche me paraît en même temps insuffisante, c'est parce que dans nos rapports à l'image, nous ne traitons les images comme signes que si nous prenons intellectuellement de la distance par rapport à notre tendance première qui est de ne pas les traiter comme signes. Considérer les images comme signes est faux et vrai à la

fois. Vrai intellectuellement : dès que l'on réfléchit à une image, c'est que cette dernière est un signe. Mais sitôt qu'on adhère à une image, c'est qu'elle n'est plus un signe. Pour moi, nos relations aux images ne sont pas intellectuelles, elle sont surtout passionnelles, émotionnelles et sensorielles. Et je veux rendre compte de cet aspect en analysant les pouvoirs d'enveloppement et de transformation dont nous parlions en commençant. Sémiologie et psychanalyse ne sont donc pas dépassées mais ne rendent compte que d'un aspect du problème.

LVR : Nous vivons aujourd'hui, dites-vous, un vrai bouleversement de nos rapports à l'identité que vous comparez à la révolution du miroir plan. Vous écrivez qu'à l'avenir « la représentation de soi s'organisera de plus en plus autour de repères non visuels. » Alors, faisons un peu de prospective. De quels repères s'agit-il ?

S.T. : Les jeunes sont de plus en plus photographiés, il ne faut pas l'oublier. Ils sont de plus en plus objets d'images et sujets d'images. L'image est pour eux une construction. Ils sont donc beaucoup plus à même que leurs aînés de jouer avec l'image d'eux-mêmes. Les anciens, lorsqu'ils regardaient ce qui sortait du photomaton, étaient désespérés : « cela ne me ressemble pas ». Aujourd'hui, les jeunes qui font des photomats disent « regarde de quoi j'ai l'air là-dessus » et éclatent de rire, c'est un jeu. En psychanalyse, nous dirions plutôt plus adéquatement « représentation de soi ». Ce n'est pas l'image inconsciente du corps de Dolto, c'est l'image au sens de « représentation visuelle de soi ». Et de ce point de vue le rapport a évolué, les gens n'ont pas l'impression que l'environnement leur prend quelque chose quand il leur prend leur image. C'est pourquoi, maintenant, les gens monnaient leur image dans une relation mercantile ; précisément parce que cela n'a plus vraiment d'importance. « Moi à poil, c'est tant », cela veut dire : « moi à poil, ça n'a pas de

valeur autre que financière ». Une fois, donc, que les repères liés à la représentation de soi sont moindres, qu'est-ce qui va être érigé en repère de soi ? Eh bien des repères non visuels, c'est-à-dire tous les repères qui relèvent des perceptions corporelles et des perceptions de la durée. Les gens sont encouragés aujourd'hui à analyser comment ils sont dans leur corps. Regardez l'importance de toutes les formes orientalisantes d'approche du corps. Le retour de la psychomotricité, de la kinésithérapie, des massages, des activités physiques... si les journaux impriment cela c'est qu'il y a une attente du public. Cette attente correspond au fait de trouver des repères qui soient réintériorisés dans le corps. Ces repères non visuels ont toujours fait partie de l'identité, mais ils ont été un temps occultés par la prépondérance de l'image. Avant l'horloge et les cloches, les gens avaient une grande sensibilité aux repères de la nature, ils sentaient très différemment d'aujourd'hui les rythmes de la journée. Avec l'inflation des visuels, les gens ont appris à réduire leur apparence à une image. C'était la tendance des années 80, dont nous sommes en train de sortir : on retrouve maintenant des repères d'identité que la relation à l'image avait temporairement fait passer au second plan. On accorde à nouveau de l'importance à la perception de son rythme cardiaque, de son rythme respiratoire, de ses tensions, de ses détentes musculaires internes... On fonde à nouveau notre identité dans des repères corporels.

LVR : Une question plus personnelle pour terminer. On vous voit souvent à l'écran. Comment concevez-vous vos propres modalités d'intervention ? Quelle influence les analyses dont vous venez de faire état avec nous exercent-elles sur votre parole et votre image dans les médias ?

S.T. : J'essaie de militer pour une éducation à l'image. Mais ma conception est radicalement différente de ce

qu'on entend généralement à ce sujet. Je mets en avant le fait de toujours partir de l'émotion, de tenir compte de l'importance du corps pour gérer les phénomènes émotionnels des images, et notamment des images virtuelles. Et j'essaie de faire ce travail toutes les fois où on me sollicite, que ce soit sur *Loft Story* ou sur les attentats du 11 septembre. Mais je propose aussi d'encourager les enfants à produire leurs propres images, de les encourager à en parler. Ce que j'appelle de mes vœux, c'est une approche de l'image qui s'appuie sur deux choses : d'une part une théorie des pouvoirs imaginaires des images, d'autre part l'utilisation spontanée par les enfants d'un certain nombre de moyens pour créer de la distance entre les images et eux et gérer leurs effets. Je propose d'exploiter ces moyens et de proposer aux enfants de les utiliser plus efficacement.

LVR : Vous ne répondez qu'en partie à la question en disant cela. Vous intervenez parfois en tant que pédopsychiatre, thérapeute, pédagogue, écrivain, médecin. Parmi toutes ces cartes, quelle est votre carte maîtresse ? Qui êtes-vous, Serge Tisseron ?

S.T. : Personnellement, je me présente toujours comme psychiatre d'enfants et psychanalyste, et j'ajoute éventuellement que je suis aussi enseignant à l'Université. Mais comme le mot « psychiatre » fait parfois peur, certains journalistes mettent « médecin » alors que d'autres préfèrent le mot de « thérapeute ». Certains mettent même psychologue, peut-être parce que je suis aussi docteur en psychologie, et que cela leur paraît mieux passer auprès de leurs lecteurs. Et comme tous les journalistes ne font pas relire leur papier, ces imprécisions sont imprimées... Cela dit, ça ne me choque pas. Certains ministres se présentent parfois... comme mère de famille pour tenir des propos qu'ils ne tiendraient pas comme ministres. Moi je n'y crois pas. On intervient toujours en tant

que soi. Je peux me réclamer d'expériences différentes, mais ces différents domaines ne sont pas séparés pour moi. Je suis comme tout le monde, j'ai plusieurs facettes, plusieurs modes d'intervention mais mon ambition c'est justement de les dépasser et de les synthétiser dans un discours personnel par lequel je me construis en même temps que ma pensée. En m'y essayant, je suis porté par le désir d'effacer mes différentes appartenances. L'étiquetage, c'est une affaire de journalistes...

**Propos recueillis par
Ghislain DESLANDES
et Jocelyn MAIXENT**