



**Citation:** Ferrara, A. (2025). *Videodrome*, a Ghost Story. *Aisthesis* 19(1): 241-258. doi: 10.7413/2035-8466052

**Copyright:** © 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

## *Videodrome*, a Ghost Story

ANNALAURA FERRARA

Università degli Studi di Salerno / Université Bordeaux  
Montaigne  
anferrara@unisa.it

**Abstract.** The following article offers an analysis of the movie *Videodrome*. It provides an analysis from a phantasmal point of view. We try to highlight two aspects: the phantasmal content of visual products and the psychic phantasms that they are able to arouse. This conceptual apparatus will be the basis for an analysis of the use and construction of images in photojournalistic contexts.

**Keywords :** Videodrome ; ghosts ; psychoanalysis ; photography photojournalism

En 1983, David Cronenberg a réalisé *Videodrome*, une œuvre cinématographique au contenu complexe et stratifié qui réfléchit, de manière pionnière, à la relation de l'homme avec les nouveaux médias. Toutefois, l'aspect de *Videodrome* sur lequel nous nous concentrerons dans le cadre de cet article peut être considéré comme marginal, *autre*. *Videodrome* sera analysé sous l'angle d'une histoire de fantômes, des fantômes qui se font parfois chair. Au cours de notre analyse, nous analyserons et entremêlerons, deux aspects en particulier: le contenu fantomatique renvoyé par les médias et le type de fantômes qu'ils suscitent. Autrement dit: des fantômes qui convoquent des

fantômes. En nous penchant sur ces deux thèmes du génie de Cronenberg, nous réfléchissons enfin sur la manière dont ces phénomènes jouent sur l'une des ambiguïtés qui habitent l'objet image aujourd'hui et sont constitutif de celle-ci: la limite entre l'image comme moyen privilégié de l'information sur la violence dans le monde et l'image elle-même comme moyen de violence du monde.

### 1. *The Cathode ray mission*

Le premier fantôme sur lequel nous nous attarderons est celui du professeur Brian O'Blivion. Le professeur est présenté au cours de la fiction filmique comme «l'apôtre des médias de masse». Mais parler de présentation serait impropre car le professeur O'Blivion à chacune de ses apparitions est toujours le résultat d'une re/présentation. L'homme n'apparaît jamais en chair et en os, son image est seulement et exclusivement reproduite à travers une télévision. Le protagoniste, Max Renn, découvrant l'existence d'un lien entre O'Blivion et des émissions à contenu sado-masochiste, les *Videodrome*, se rend à son institut de recherche avec l'intention de le rencontrer en personne. Max Renn se retrouve dans un lieu très particulier, la Cathode Ray Mission, un endroit fréquenté principalement par des sans-abris, où ils ont la possibilité de regarder la télévision. Lorsque Max Renn s'interroge sur ces pratiques, Bianca O'Blivion, la fille du professeur, lui explique que grâce à la télévision, ils «patch them back into the world's mixing board» (Cronenberg [1983]). C'est la composante la plus marginalisée de la société qui est choisie par la Mission Rayons Cathodiques, la télévision est chargée de les réintégrer dans le tissu social, dans la réalité. Cependant, il convient de se demander quel type de réalité ils vivent. «C'est un *artefact*» (Derrida, Stiegler [1996]: 11).

Le philosophe Jacques Derrida, dans un entretien accordé à Passages, a défini le temps du direct, de la parole publique, comme un temps caractérisé par l'artefactualité, c'est-à-dire un temps où l'actualité est construite. Les interventions publiques se déroulent devant des appareils technologiques particuliers, avec des temps et des espaces précis, avant d'être diffusées, elles subissent un processus de sélection, de réélaboration; les chaînes de télévision, d'ailleurs, ainsi que les agences de radio, sont dirigées par des sujets ayant des intérêts particuliers qui peuvent décider de ce qui peut réellement être diffusé.

Ce mot-valise d'«artefactualité» signifiait d'abord qu'il n'y a actualité, au sens de «ce qui est actuel» ou plutôt de «ce qui se diffuse sous le titre d'actualités sur les radios et les télévisions», que dans la mesure où un ensemble de dispositifs techniques et politiques viennent en quelque sorte choisir, dans une masse non finie d'événements, «les faits» dont sont nourries les «informations». [...] Toute actualité compose avec l'artifice, en général dissimulé, de ce filtrage. (Derrida, Stiegler [1996]: 52)

Il s'ensuit que quelque chose est effectivement diffusé en direct sur nos écrans, capable de restituer la présence de l'autre, est une illusion, c'est-à-dire que ce avec quoi nous entrons en contact est une image reproduite. Un temps reproduit est toujours un temps différé, caractérisé par une marge de retard, ce retard, même minime, en fait déjà quelque chose d'autre.

Il y a bien, en effet, ce qu'on appelle la transmission en direct, le transport, par «reportage», d'événements politiques par exemple ou d'une guerre [...] Bien que, en effet, ce prétendu «direct» introduise une nouveauté structurelle considérable dans l'espace dont nous parlons, il ne faut jamais oublier que ce «direct» n'est pas un direct absolu, seulement un effet de direct, une allégation de «direct». Quelle que soit l'immédiateté apparente de la transmission ou de la diffusion, elle compose avec des choix, du cadrage, de la sélectivité. En une fraction de seconde, CNN, par exemple, intervient pour sélectionner, censurer, cadrer, filtrer l'image dite «live» ou «en direct»; sans parler du choix et de la programmation, qu'il s'agisse des «choses à montrer» et des «montreurs». (Derrida, Stiegler [1996]: 48-49)

L'effet direct exerce, cependant, un pouvoir de fascination sur le public, lui donnant l'impression d'être en relation avec quelque chose de présent. Cette valeur de présence a été largement analysée et déconstruite par le philosophe Jacques Derrida, elle caractérise la majeure partie de l'élaboration philosophique de la culture occidentale, comme l'idée qu'il existe des concepts absolus, autonomes, éternels, immuables, auxquels on peut toujours se référer à la même manière qu'ils sont toujours présents.

L'être est présence ou modification de présence. Le rapport à la présence du présent comme forme ultime de l'être et de l'idéalité est le mouvement par lequel je transgresse l'existence empirique, la factualité, la contingence, la mondanité, etc. Et d'abord la *mienn*e. Penser la présence comme forme universelle de la vie transcendante, c'est m'ouvrir au savoir qu'en mon absence, au-delà de mon existence empirique, avant ma naissance et après ma mort, le *présent est*. (Derrida [1967]: 60)

La notion de présence existe non seulement d'un point de vue épistémologique, mais aussi d'un point de vue temporel. Dans cette perspective, le moment présent n'est pas simplement conçu comme isolé (et isolable) du passé et du futur, mais comme un noyau ponctuel toujours perceptible: c'est «un centre indéplaçable, un œil ou un noyau vivant, et c'est la ponctualité du maintenant actuel» (Derrida [1967]: 69). L'instant conçu comme «stigmé», où la forme reste inviolée avec une matière toujours nouvelle.

La dominance du maintenant ne fait pas seulement système avec l'opposition fondatrice de la métaphysique, à savoir celle de la forme (ou de l'eidos ou de l'idée) et de la matière comme opposition de l'acte et de la puissance [...] Elle assure la tradition qui continue la métaphysique grecque de la présence en métaphysique moderne de la présence comme conscience de soi, métaphysique de l'idée comme représentation. (Derrida [1967]: 70)

Et c'est une valeur de présence qui est reproposée par ce que Derrida appelle les télétechnologies, qui redonnent l'idée de quelque chose de plus réel en ce qu'il est plus présent ou, mieux, plus vivant. Derrida, cependant, souligne comment les télétechnologies nous mettent en contact avec une dimension qui, au lieu de se référer à la vie, est plus proche de la mort ou, plutôt, qui, au-delà des oppositions binaires qui caractérisent la métaphysique de la présence, se situe entre la vie et la mort: dans une dimension fantomatique.

L'INA, c'est une machine, et cette machine marche comme une sorte de pompe funèbre qui registre des choses et archive des moments dont on sait a priori que, si tôt que nous mourions après ou même pendant l'enregistrement, voilà, ce sera et cela restera «vivant», simulacre de vie: le maximum de vie (le plus de vie), mais de vie déjà pliée à la mort («plus de vie»), voilà qui devient exportable le plus longtemps et le plus loin possible – mais de façon finie: ce n'est pas inscrite pour l'éternité, car c'est fini et non seulement parce que les sujets sont finis, mais parce que l'archive dont nous parlons est aussi destructible. La plus grande intensité de vie «en directe» est captée au plus près pour être déportée au plus loin. S'il y a une spécificité, elle tient à la mesure de cette distance, da tient à cette polarité qui tient ensemble le plus proche et le plus lointain. (Derrida, Stiegler [1996]: 47-48)

Derrida avait déjà proposé ce type d'observation lorsqu'il s'était interrogé sur la photographie. En réfléchissant à *La chambre claire*, œuvre du sémiologue Roland Barthes, l'auteur souligne comment Barthes identifie la valeur de la présence comme l'élément de la photographie qui pique l'observateur et l'oblige à la regarder. Dans le texte, Barthes indique certains aspects liés à l'expérience photographique. La photographie se caractérise tout d'abord, selon Barthes, par une parfaite adhérence du référent; ce qui est dans la réalité est exactement ce qui est capturé par le clic photographique, «le référent adhère» (Barthes [1980]: 18). Dès le début du texte, ce référent, semble prendre forme dans une relation obsessionnelle avec la mort: «le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au “spectacle” et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour du mort» (Barthes [1980]: 22-23). Cet aspect reviendra à plusieurs reprises dans le texte, et nous pouvons supposer que Derrida lui-même le partage puisque, dans d'autres textes, il commente l'expérience photographique en termes d'expérience de deuil. «Devant garder ce qu'elle perd, à savoir le disparu, toute photographie n'agit-elle pas en effet à travers l'expérience endeuillée d'un tel nom propre, par la singularité irrésistible de son référent, de son ici-maintenant, de sa date?» (Derrida [1998]: 11). L'obsession pour le retour du mort qui caractérise la photographie est sans doute la composante même qui

pousse Barthes à écrire ce texte, dans la mesure où l'ouvrage tourne autour d'une photographie en particulier, *Jardin d'hiver*, une photographie de la mère de Barthes, récemment décédée. Cette photographie incite l'auteur à reprendre certaines théories déjà formulées dans des ouvrages antérieurs à propos de la photographie (Barthes [1982]), en particulier, la distinction entre *studium* et *punctum*. Le *studium* est un intérêt général pour une photographie, «l'étude, plutôt l'application de quelque chose, un goût pour quelqu'un, une sorte d'intérêt, solliciteur, certes, mais sans intensité particulière» (Barthes [1980]: 47), tandis que le *punctum* est littéralement une piqure, un élément particulier qui attire irrévocablement l'attention de l'observateur. Dans la seconde partie de l'ouvrage, le lexique de Barthes se rapproche de plus en plus de celui de la phénoménologie, et le *punctum*, composante unique et disruptive, se superpose à l'élément mortifère qui n'a jamais cessé d'hanteler les réflexions de Barthes. En effet, ce que l'auteur met, petit à petit, en évidence, c'est précisément cette capacité unique de la photographie à nous montrer ce qui *a été* sans équivoque. Barthes est très clair dans sa référence à la phénoménologie «le nom du noème de la Photographie sera donc: "ca-a-été"» (Barthes (1980): 120). En analysant la photographie, Barthes, presque de manière obsessionnelle, veut mettre en évidence la référence à la présence: «toute photographie est un certificat de présence» (Barthes [1980]: 135); c'est une présence vivante qui semble émerger chaque fois que nous regardons une photo, car la photographie présente non pas ce qui n'est plus, mais ce qui a certainement été; cette conviction prend presque les traits d'une hallucination, au point que Barthes voit dans la photographie une forme de résurrection «la photographie a quelque chose à voir avec la résurrection» (Barthes [1980]: 129). La résurrection, selon la doctrine chrétienne, est faite de chair vivante et présente et Barthes, à travers le paradigme photographique, semble effectivement reprendre la conception husserlienne du *présent vivant* selon laquelle la présence de la conscience est un point source du flux temporel auquel il est toujours possible d'accéder par rétention. Mais la résurrection, même si elle est faite de chair, est aussi le récit d'un *retour*; le *retour du mort*. Malgré l'insistance de Barthes sur la présence réelle du référent, il ne parvient pas à échapper à la dimension spectrale à laquelle la photo nous confronte, une dimension qui suggère un retour continu d'un corps virtuel; nous ne sommes pas dans l'ordre de la présence mais de la re/présentation qui, en se présentant, est toujours autre. De la même manière, Brian O' Blivion se re/présente. L'homme, comme nous l'avons mentionné, n'apparaît jamais en chair et en os mais uniquement à travers un écran. Au cours de sa première apparition dans le film pendant l'émission *Renaking Show*, O' Blivion ne se présente pas physiquement en studio, contrairement aux autres invités, mais il est en direct d'un autre endroit, donc présent grâce à un support technologique. Toutes les personnes présentes, y compris le protagoniste Max Renn, avaient cru à l'authenticité de la diffusion en direct, mais ce n'est que plus tard que Max découvrira que O' Blivion n'est qu'un fantôme maintenu en vie par sa fille grâce aux

cassettes qu'il avait enregistrées avant de mourir. «I keep him alive as best I can» (Cronenberg [1983]), déclare Bianca O' Blivion en faisant référence aux archives audiovisuelles laissées par son père. O' Blivion est cependant un personnage fondamental dans l'histoire, comme nous avons brièvement analysé; bien qu'il soit mort, sa présence différée et reproduite le rend vivant, bien que d'une manière différente, pas vivant, ni mort, mais un spectre.

Et si cette frontière capitale se déplace, c'est que le medium dans lequel elle s'institue, à savoir le medium des médias même (l'information, la presse, la télé-communication, la techno-télé-discursivité, la techno-télé-iconicité, ce qui assure et détermine en général l'espacement de l'espace public, la possibilité même de la res publica et la phénoménalité du politique), cet élément même ni vivant ni mort, ni présent ni absent, il spectralise. (Derrida [1993]: 89)

Le mot fantôme, en grec φάντασμα, est lié à une double dérivation, au verbe φαντάζω, montrer, et au verbe φαντάζομαι, apparaître. Le sens de montrer est lié à la dimension du visible, de ce qui est touché par une source lumineuse mais, par ailleurs, l'apparence a surtout une nuance de signification négative dans son lien avec l'obscurité, l'ambiguïté, la tromperie, le manque de clarté. Ainsi, Max Renn se laisse tromper par le fantôme de O'Blivion; bien qu'il ne voie jamais l'homme en chair et en os, il est convaincu de son existence, alors qu'il regarde l'une de ses cassettes, une hallucination lui fait croire que l'homme lui parle directement à travers la télévision. Nous analyserons dans le paragraphe suivant la nature et les conséquences de cette illusion, décrite par Cronenberg comme illusion qui devient chair.

Max. I'm so glad you came to me. I've been through it all myself, you see. Your reality is already half video hallucination. If you're not careful, it will become total hallucination. You'll have to learn to live in a very strange new world. I had a brain tumor, and I had visions. I believed the visions caused the tumor... and not the reverse. I could feel the visions coalesce and become flesh. Uncontrollable flesh. (Cronenberg [1983])

## 2. *Long live the new flesh!*

«Long live the new flesh!» (Cronenberg [1983]) est un concept clé dans le film *Videodrome*, cette expression est une métaphore de la transformation et de l'hybridation entre le corps humain, la technologie et les médias de masse. Dans la fiction cinématographique les *Vidéodrome* sont des produits capables d'avoir un impact sur le cerveau humain, ils génèrent des tumeurs qui, à leur tour, peuvent provoquer des hallucinations. Le concept de «nouvelle chair» dans

l'œuvre de Cronenberg, comme il a lui-même déclaré, a des liens avec les travaux du théoricien canadien Marshall McLuhan. Selon McLuhan, en effet, les médias de communication sont une extension des sens, ce sont des prothèses capables d'en renforcer les capacités humaines, d'où l'idée, parfois révolutionnaire, selon laquelle «the medium is the message» (McLuhan [1967]). Cependant, nous allons essayer ci-dessous de mettre en évidence un point de vue différent sur la question, en nous attardant sur la possibilité que les illusions se matérialisent. Dans le film de Cronenberg, cette idée est représentée à travers une réalité hallucinatoire vécue par le protagoniste, dans laquelle la frontière entre réalité et fantaisie, (terme qui partage la même racine grecque que fantasma), devient progressivement de plus en plus imperceptible. Dans ce cas, nous pouvons parler de *Tagtraum*, ce que Freud désigne comme un rêve éveillé ou un fantasma conscient. Freud, en analysant ce phénomène dans la *Traumdeutung*, met en évidence comment ces fantasmes laissent leurs traces dans le psychisme, dans certains cas retravaillés pendant les rêves nocturnes, de la même manière que ces traces, en cas de dérives pathologiques, deviennent la première étape des névroses hystériques. Comme les rêves nocturnes, les rêves éveillés sont le résultat croisé de la tension vers un désir inassouvi et des souvenirs d'enfance. Ce type de traitement peut atteindre un niveau hallucinatoire que Freud désigne par le terme d'amnésie: «le délire hallucinatoire de l'amentia est une fantaisie de souhait nettement reconnaissable, souvent totalement ordonnée comme un beau rêve diurne» (Freud [2010]: 97). Dans cet état de psychose hallucinatoire du désir, le sujet fait remonter à la surface ses désirs les plus cachés, normalement inconscients, qu'il imagine comme satisfaits. Freud, étudiant l'origine de l'hallucination, souligne qu'elle ne peut pas être attribuée au processus de régression typique des rêves. Dans le cas d'hallucination, c'est l'examen de la réalité qui est suspendu, contrairement aux images oniriques qui sont toujours capables de maintenir cette frontière. Dans le processus hallucinatoire, le Moi se heurte à une réalité insupportable pour lui, qu'il décide de ne pas percevoir, privant ainsi le conscient de cette implication. En privant le conscient de la réalité, le Moi donne libre cours à des fantasmes conscients non refoulés, qui sont reconnus par le système comme une meilleure réalité.

Dans le contexte qui est présentement le nôtre, l'hypothèse peut nous être accordée que l'hallucination consiste en un investissement du système Cs (Pc), qui ne produit pas, comme il serait pourtant normal, da l'extérieur, ma da l'intérieur, et qu'elle a pour condition que la régression aille nécessairement jusqu'à atteindre ce système lui-même et pouvoir ainsi passer outre à l'examen de réalité. (Freud [2010]: 99)

Selon les théories du sémiologue Christian Metz, cet état hallucinatoire, au-delà de sa dérive pathologique, peut être atteint, même si ce n'est que pour de brefs instants et avec des niveaux d'intensité moindres, il a des points communs avec



le stade filmique. Pendant le processus d'élaboration d'une imagination éveillée, le sujet est conscient mais les images élaborées proviennent de l'inconscient. Pendant le stade filmique, c'est le contenu visuel qui parvient à stimuler nos pulsions les plus sédimentées.

Ainsi, bien que le fantasme soit toujours proche de l'inconscient par son contenu, et que le fantasme conscient ne soit seulement une version un plus distante, une prolongation bourgeonnante («rejeton», comme on le dit) du fantasme inconscient, le fantasme, d'un autre côté (et jusque dans ses parties immergées), porte toujours l'empreinte plus ou moins nette du préconscient dans ses modalités de «composition» et son agencement formel; c'est pourquoi Freud y voyait une sorte d'hybride. (Metz [1984]: 120)

Christian Metz souligne que, pendant le visionnage d'un film, des processus très élaborés impliquant le système psychique du sujet se déclenchent. Metz parle de transfert perceptif au cours duquel la conscience de l'observateur tombe dans un état de torpeur, et le coefficient d'illusion augmente: le sujet est poussé, donc, même si ce n'est que pour de brefs instants, à croire que la réalité filmique est la réalité effective. Ces processus impliquent que les instances inconscientes peuvent être stimulées par la vision cinématographique, incitant l'observateur à éprouver du plaisir ou du déplaisir cinématographique, dans un stade parfois hallucinatoire.

En situation de veille, et donc en situation cinématographique, le trajet le plus ordinaire des excitations psychiques dessine une ligne à sens unique, une ligne orientée qui est la «voie progrédiente» de Freud. Les impulsions ont leur source première dans le monde extérieur (entourage quotidien ou bande filmique), elles atteignent l'appareil psychique par son extrémité perceptive (= système perception-conscience) et elles viennent enfin s'inscrire, sous forme de traces mnésiques, dans un système psychique moins périphérique qui est tantôt le préconscient, (comme dans les souvenirs au sens ordinaire du mot), et tantôt l'inconscient, avec sa mémoire propre, lorsqu'il s'agit d'impressions du monde qui ont été refoulées après réception. (Metz [1984]: 139)

Pour en revenir à l'univers de *Videodrome*, c'est, précisément, la vision de contenus visuels qui déclenche la production d'hallucinations chez le protagoniste. Les *Videodrome* sont des vidéos au contenu violent et, pour la plupart, sadomasochistes, que nous identifions aujourd'hui comme des *snuff movies*. L'histoire commence lorsque le protagoniste entre en possession du *Videodrome*. La curiosité mais aussi le plaisir qui se cache derrière le visionnage de ces contenus poussent le protagoniste à vouloir en savoir plus à leur sujet. Et bien qu'il



découvre que le signal Videodrome peut provoquer des lésions cérébrales, il ne cesse de regarder. Mais pourquoi?

But why would anybody watch it? Why would anybody watch a scum show like Videodrome? Why did you watch it, Max?

Business reasons.

Sure. Sure. What about the *other* reason? (Cronenberg [1963])

Les questions posées par Barry Convex ouvrent la deuxième partie de notre enquête. Nous avons observé que le contenu des médias de masse est artificiel et fantasmé; ces composants sont capables d'agir sur l'observateur en le piquant et en créant les conditions pour le traitement de fantasmes conscients mais d'origine inconsciente. Mais pourquoi tout cela se produit-il? Pourquoi Max Renn ne peut-il s'empêcher de regarder?

Le désir de voir, dans ce cas, doit être identifié comme une pulsion. Freud décrit la pulsion comme une poussée interne et constante, elle peut être comprise comme un besoin dont la satisfaction n'est pas facile à identifier et, en ce sens, la pulsion n'est pas alimentée par un besoin biologique mais par une force psychique, la libido, alimentée par la distance entre le sujet et son objet de désir, le but de la pulsion. La pulsion traduit une tension entre le désir de satisfaction et le besoin de manque. «Inversement, elles demeurent toujours plus ou moins insatisfaites, même ayant atteint leur objet; le désir renaît bien vite après le court vertige de son apparente extinction, [...] la manque est ce qu'il veut combler, et en même temps ce qu'il a soin de toujours maintenir béant pour survivre comme désir» (Metz [1984]: 83). Satisfaire une pulsion implique d'atteindre son but afin d'arrêter son stimulus interne, le but d'une pulsion n'est pas fixe et peut être atteint en suivant différents chemins; dans certains cas il ne peut pas être atteint, surtout si son atteinte mettrait en danger l'organisme, dans ce cas on parle de déviation ou d'inhibition du but. Parmi les pulsions originelles, Freud distingue les pulsions du Moi et les pulsions sexuelles. Comme toutes les pulsions, les pulsions sexuelles ont un objet et un but. Le but des pulsions sexuelles est le «plaisir d'organe» (Freud [2010]: 15). Freud souligne que il existe pour les pulsions sexuelles de nombreuses déviations, tant en ce qui concerne le but que l'objet. C'est précisément en réfléchissant à ces derniers que Freud introduit la pulsion de voir, la scopophilie ou le voyeurisme, qu'il classe donc parmi les pulsions sexuelles. «L'impression optique reste le voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée» (Freud [1987]: 66). La pulsion de voir reproduit de manière encore plus nette le mécanisme de la pulsion. Si la pulsion, comme nous l'avons vu, est un mécanisme de force constante vers un objet imprécis et difficile à atteindre, un mécanisme qui s'autoalimente précisément à cause de cette distance entre le sujet et son but, le désir de voir maintient constamment cette distance; la combler

signifierait priver le sujet de son objet de désir. «C'est que la "pulsion percevante" [...], contrairement à d'autres pulsions sexuelles, figure concrètement l'absence de son objet par la distance où elle le maintient et qui participe à sa définition même: la distance du regard» (Metz [1984]: 83). Freud, en analysant les destins qui caractérisent les pulsions sexuelles, souligne que, ces pulsions peuvent se transformer en leur contraire, cela consiste en «de l'activité vers la passivité, et le renversement quant au contenu» (Freud [2010]: 16), raison pour laquelle Freud associe le voyeurisme à son contraire: l'exhibitionnisme. Freud met en évidence une coïncidence avec un autre binôme de pulsions, le masochisme-sadisme: le voyeur est, selon Freud, à l'origine un exhibitionniste, puisqu'il commence par éprouver du plaisir à observer ses propres organes génitaux, de même, le masochiste est déjà un sadique, puisqu'il prend plaisir à la douleur, même celle qu'il s'inflige à lui-même. Le fait que Freud analyse ces deux binômes l'un à côté de l'autre n'est pas sans conséquences; en menant une enquête sur l'origine et le comportement des pulsions sexuelles, il mène une étude sur l'enfance, mettant en évidence comment le plaisir de regarder se traduit dans certains cas par le plaisir de regarder la souffrance d'autrui, le plaisir de la cruauté.

Après l'entrée en jeu du refoulement de ces penchants, la curiosité dirigée vers les parties génitales des autres (du même sexe ou de l'autre) subsiste en tant que poussée lancinante qui, dans bien des cas névrotiques, devient la plus puissante force pulsionnelle participant à la formation de symptômes. C'est dans une indépendance encore plus grande à l'égard du reste de l'activité sexuelle, lié aux zones érogènes, que se développe chez l'enfant la composante cruelle de la pulsion sexuelle. Le caractère infantile est en général facilement porté à la cruauté, car l'obstacle qui arrête la pulsion d'emprise devant la douleur de l'autre: la capacité de compatir, se forme relativement tard. L'analyse psychologique approfondie de cette pulsion n'a, comme on sait, pas encore abouti; nous sommes en droit de supposer que la motivation cruelle provient de la pulsion d'emprise et surgit dans la vie sexuelle à un moment où les parties génitales n'ont pas encore pris leur rôle ultérieur. (Freud 1987: 120)

Grâce à l'analyse de la vie infantile, Freud met en évidence la présence de fantasmes qui, au cours de la croissance, sont refoulés et poussés dans l'inconscient, raison pour laquelle la période de l'enfance et la sexualité qui la caractérise sont soumises à un processus d'amnésie, mais ceci ne signifie pas qu'elles n'influencent pas la vie consciente du sujet. Freud retrouve ces mêmes mécanismes dans l'amnésie hystérique.

Relier les amnésies infantile et hystérique n'est pas, au demeurant, qu'un simple jeu de l'esprit. L'amnésie hystérique, qui est au service du refoulement, ne s'explique que par le fait que l'individu possède déjà un trésor de traces mnésiques qui sont soustraites à la disposition consciente et qui, dès lors, attirent à elles par liaison associative ce sur quoi agissent, du côté du conscient, les forces

répulsives de refoulement. On peut dire que sans amnésie infantile, il n'y aurait pas d'amnésie hystérique. Je crois dès lors que l'amnésie infantile, qui fait de l'enfance de chacun une sorte de passé préhistorique et qui lui dissimule les débuts de sa propre vie sexuelle, porte la responsabilité de ce que l'on n'accorde généralement pas d'importance à la période infantile dans le développement de la vie sexuelle. (Freud [1987]: 97)

La vision d'un certain type de contenu et le plaisir qu'on en retient sont le symptôme de la présence latente de ces mêmes phénomènes. En ce sens, la curiosité pour *Vidéodrome* manifestée par Max Renn est le symptôme de la présence combinée des deux binômes voyeurisme-exhibitionnisme et sadisme-masochisme. Dans la dernière partie de cette étude, nous analyserons comment ces composantes, au-delà des images de Cronenberg, se retrouvent dans l'histoire de l'utilisation des images qui, se cachant derrière l'intention de montrer la violence qui habite le monde, deviennent elles-mêmes un instrument de violence sur les référents des images, témoignant en réalité de la présence latente des tendances que nous venons d'analyser.

### 3. *Le trou de serrure sur le monde*

L'expérience de voir sans être vus est la condition du voyeur, l'observateur est dans une position de pouvoir comme un Dieu qui voit tout le monde (Metz [1977]). Voir et montrer avec insistance une photo prise à des sujets inconscients d'être photographiés, prise dans une situation de souffrance et de danger, veut dire participer, consciemment ou non, à cette pulsion. En effet, comme l'analyse Christian Metz dans *Cinéma et psychanalyse*, bien qu'il existe dans le cadre du cinéma une sorte de consensus institutionnel, en fait, lorsque le spectateur est seul, plongé dans l'obscurité de la salle et complètement projeté dans la clarté de l'écran, il éprouve la même sensation que l'enfant qui observe dans le noir à travers le «trou de la serrure», regarde sans être regardé, et surtout, sans consensus. Cette absence de consensus *augmente l'attraction*. L'impression qui se dégage des photos prises sur les champs de bataille, ou du moins dans des conditions où le sujet est immortalisé alors qu'il se trouve dans une situation de profonde vulnérabilité, semble être similaire. Combien de ces sujets aimeraient vraiment voir leur souffrance et leur terreur médiatisées à la télévision et dans les médias sociaux? En effet, l'absence de consensus accroît le désir, et les mécanismes voyeuristes se mêlent aux mécanismes sadiques. Notre relation avec l'image représentant la violence devient elle-même une violence exercée sur le référent. L'image devient un symbole, un stéréotype, et ce dernier semble en quelque sorte prendre le pas sur le véritable sujet de l'image, l'être humain en chair et en os.

Kim Phuc Phan Thi<sup>1</sup>, désignée comme *Napalm girl*: petite fille immortalisée par le photographe Huynh Cong Ut en 1972. L'image de Kim Phuc a sans aucun doute marqué l'histoire. Elle était la petite fille au centre de l'image, complètement nue, qui s'enfuit avec d'autres enfants, tous criant de douleur à cause des effets des bombardements au Napalm.

Kim Phuc donne un interview au *New York Times* cinquante ans après la prise de cette photo. Elle est maintenant une femme adulte qui portera pour toujours les cicatrices de la guerre. Dans l'article, intitulé *It's Been 50 Years. I am Not «Napalm Girl» Anymore*, la femme raconte non seulement les traumatismes irréparables qu'elle a subis à la suite de la guerre, mais se concentre aussi sur la photo qui a été prise d'elle. «I am a little girl. I am naked. Why did he take that picture? Why didn't my parents protect me? Why did he print that photo? Why was I the only kid naked while my brothers and cousins in the photo had their clothes on?» (2022). Il n'a pas été facile de vivre avec cette image et d'être devenue un symbole de l'horreur de la guerre, et pendant des années, cette femme a vécu avec un sentiment de honte. Kim Puch fait une déclaration importante dans cet entretien: «We are not symbols. We are human». Et avant d'étaler leurs visages sur les écrans, il faut les considérer comme tels. Cinquante ans après la photo prise par Huynh Cong Ut, de nombreuses autres photos des victimes ont été prises et diffusées, et aujourd'hui il y en a de plus en plus, on pense par exemple à la guerre en Ukraine. En janvier 2023, parmi les nombreuses images de cette guerre qui continuent de circuler et de se multiplier depuis son déclenchement, l'une d'entre elles a commencé à devenir particulièrement populaire. L'image a été prise à Dnipro par un photographe amateur, Arsen Dzodzaev, avec un téléphone et immédiatement postée sur les médias sociaux. Aujourd'hui, la popularité se mesure à l'aune des *likes*, et grâce à eux l'image a immédiatement prouvé son potentiel. La photo représente un gratte-ciel éventré par un bombardement et, ce qui a suscité tant d'intérêt pour cette image, parmi les décombres, un petit point rouge, une femme tremblante et désespérée dont nous savons maintenant qu'elle s'appelle Anastasia. En fait, la jeune fille commente cette image, son image, en disant: «Je suis devenue populaire même si je ne le voulais pas, tous les médias parlent de moi. Est-ce que j'existe vraiment?»<sup>2</sup>.

En passant de l'histoire de l'art à la guerre du Vietnam, Susan Sontag mène une enquête sur les images de la violence. Dans un petit essai intitulé *Regarding the pain of others*, l'autrice, en réfléchissant à la relation que le spectateur entretient avec ces images, s'attaque à l'analyse d'un courant iconographique qui se concentre sur l'exposition d'images de souffrance et de douleur. Ce dernier,

1 Le sujet est abordé par André Gunther lors de l'émission *Le dessous des images*, <https://imagesociale.fr/11050>.

2 Ces déclarations proviennent du compte Instagram d'Anastasia.

selon Sontag, est manifestement conditionné par une pulsion intérieure à l'observation: «It seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked» (Sontag [2003]: 33). Il s'agit d'une pulsion que l'autrice n'hésite pas à appeler par son nom.

Perhaps the only people with the right to look at images of suffering of this extreme order are those who could do something to alleviate it – say, the surgeons at the military hospital where the photograph was taken – or those who could learn from it. The rest of us are voyeurs, whether or not we mean to be. (Sontag [2003]: 34)

Le médium photographique joue un rôle fondamental à cet égard. La photographie, en tant qu'instrument de capture instantanée du présent, capable de saisir «la plus petite étincelle de hasard» (Benjamin [1931]), est «l'analogon parfait» (Barthes [1982]). Ces caractéristiques confèrent à la photographie un pouvoir que l'on pourrait qualifier de magique. Une magie liée à une sorte d'instinct humain primitif et enfantin qui consiste à croire que ce que l'on voit dans une photographie décrit forcément quelque chose de réel. Lorsque on est devant une photographie, on a une tendance à croire que ce que on a devant est une reproduction fidèle de la réalité, l'hypothèse de la manipulation ne prend le dessus que plus tard, la première réaction est l'étonnement. L'homme désigne la photographie comme son outil de prédilection pour capturer la réalité et investit cet outil d'une foi aveugle. «Everyone is a literalist when it comes to photographs» (Sontag [2003]: 38). Ce type d'attitude peut également conduire, plus ou moins consciemment, qui utilise le médium photographique à exercer une sorte de coercition à l'égard de la réalité qu'elle entend immortaliser. Toutes les images sont, en quelque sorte, le résultat d'un point de vue, dont il s'agit de déterminer le degré d'intrusion, les moyens utilisés et, surtout, la finalité. Ces analyses ne peuvent que nous conduire à un autre protagoniste de l'histoire de la psychanalyse: Charcot. Celui qui, dans la «*città dolorosa*» (Didi-Huberman [1982]) de la Salpêtrière, «redécouvrit l'hystérie» (Didi-Huberman [1982]). Certains disent même qu'il l'a inventée, car Charcot, précisément à travers l'image, a mis en scène un véritable spectacle de la douleur.

Nous restent aujourd'hui les séries d'image de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tout y est: poses, crises, cris, «attitudes passionnelles», «crucifiements», «extases», toutes les postures du délire. Tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement le lien du fantasme hystérique et d'un fantasme du savoir. Une réciprocité du *charme* s'instaura: médecins insatiables des images de l'«Hystérie» – les hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralités des corps. C'est ainsi que la clinique de l'hystérie devint spectacle, *invention de l'hystérie*. (Didi-Huberman [1982]: 5)

Georges Didi-Huberman, dans ces premières lignes de son texte *L'invention de l'hystérie*, réussit à fournir une série de thèmes utiles à notre discussion.

L'hystérie à la Salpêtrière devient un spectacle au service du savoir, mais c'est précisément derrière la bannière du savoir que se cache le fantôme d'une attirance pour l'exposition de la douleur. Ce n'est pas un hasard si l'hôpital de la Salpêtrière est qualifié par Charcot lui-même de musée pathologique du vivant, soulignant ainsi son aspect d'exposition et d'objectivation des malades. En tant qu'objet d'étude, Charcot voulait étudier l'hystérie s'inspirant de la méthode expérimentale de Claude Bernard. La méthode expérimentale, affirme Bernard, n'est pas l'observation proprement dite, mais l'observation «provoquée», c'est-à-dire qu'elle signifie d'abord l'art de soutenir les faits (Bernard [1865]). Et Charcot disposait d'un outil exceptionnel pour obtenir des faits: la photographie. À l'aube de son apparition, la photographie était considérée comme «the retina of the mind's eye» (Cronenberg [1983]). On considérait que la sensibilité de l'objectif photographique était supérieure à la sensibilité humaine, et ce caractère lui donnait l'idée qu'elle pouvait être un instrument de prédiction de la réalité.

Nous savons que la plaque photographique n'est pas sensible aux mêmes rayons que notre rétine: elle pourra donc, dans certains cas, nous donner plus que l'œil, nous montrer ce que celui-ci ne saurait percevoir. Cette sensibilité particulière a une valeur toute spéciale. (Londe [1888])

La photographie se voit confier le monopole de la connaissance, Charcot, bourreau et victime du médium photographique, crée des atlas d'images de la souffrance. Son objectif est, sans doute, de connaître ou plutôt de dominer l'hystérie, en enregistrant minutieusement toutes les manifestations; mais cet amour de l'image le pousse à vouloir en posséder toujours plus et à tout prix, l'amour devient obsession «Et l'on s'y étouffe: c'est l'obstruction, l'étranglement, par trop d'amour» (Didi-Huberman [1982]: 47). En effet, Charcot exerçait un fort pouvoir de coercition sur ses patients, car pour eux, être soumis à l'expérimentation signifiait qu'ils n'étaient pas considérés comme incurables et donc qu'ils n'étaient pas condamnés «au noir» (Didi-Huberman [1982]: 169). Être exhibées était une forme de salut, même si cela signifiait: à être photographiées après une crise provoquée par Charcot, à être hypnotisées, à être littéralement exhibées lors des «conférences du mardi» et à être les victimes d'un véritable sadique.

Ainsi à la Salpêtrière l'hystérie ne devait-elle plus cesser de s'aggraver, toujours plus démonstrative, haute en couleurs, toujours plus soumise à scénarios (et ce, jusqu'à la mort de Charcot, environ). Une espèce de fantasme masochiste fonctionnait à plein, selon son trait démonstratif (se faire voire souffrir), selon son caractère éminent de pacte, de connivence aussi. «(Connivence: connivere: veut dire en même temps: je cligne de l'œil, je ferme les yeux)». Et cette connivence, quoique contrainte, fut un rapport presque amoureux, parce que le chance

s'opérait, était même moteur (quoiqu'«illusoire») effectif, efficace, de toute l'opération. (Didi-Huberman [1982]: 169)

L'objectif photographique devient ainsi un instrument de torture au service de la visibilité. Corps entièrement soumis à la vision, mis à nu par un exercice mental et corporel coercitif, dans quelle mesure peut-on dire que ces images ont une valeur de vérité? Et est-ce vraiment la seule soif de connaissance qui poussa Charcot et ses disciples à l'exercice de telles pratiques?

Analysons à présent le spectacle de la guerre, un type de manipulation et de spectacularisation de l'image qui a toujours trait aux corps, mais d'une manière différente. Je parle de spectacle en pensant à un épisode bien précis, à une photographie bien précise, et à un photographe, Eddie Adamas, auteur d'une prise de vue au Vietnam en 1968. L'image représente le chef de la police sud-vietnamienne Nguyen Ngoc Loan tirant sur un Vietcong. Comme le souligne Susan Sontag, en regardant cette photo qui capture le moment exact de la mort, personne ne penserait qu'il s'agit d'un faux. Découvrir l'arrière-plan de cette image est au contraire effrayant. En fait, il semble que Loan ait fait emmener l'homme captif dans cette rue spécialement pour être immortalisé par les journalistes: s'il n'y avait pas eu de reporters, l'exécution n'aurait jamais eu lieu. La mort violente est un spectacle qui fait toujours les salles combles et la guerre est le réalisateur le plus primé.

To catch a death actually happening and embalm it for all time is something only cameras can do, and pictures taken by photographers out in the field of the moment of (or just before) death are among the most celebrated and often reproduced of war photographs. (Sontag [2003]: 47)

L'image est toujours un résultat artefactuel, mais quel est l'impact de cette dernière sur le rendu de l'image ? Pendant les guerres, y-compris pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale, les photographies prises, dont certaines ont marqué l'histoire, sont également le résultat d'une construction minutieuse. C'est le cas du studio photographique Brady et de deux photographes, Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan, qui sont les auteurs des premières photographies, parfois très gores, prises pendant la guerre de Sécession. Les photographies en question, bien qu'elles représentent des épisodes très crus de la guerre, bien trop réalistes pour être considérées comme des faux, sont en fait le résultat d'une manipulation de l'espace et des sujets qui y sont impliqués. «To photograph was to compose» (Sontag [2003]: 42). Il semble en effet que Gardner et son équipe aient préparé l'environnement de la manière la plus appropriée pour prendre la photographie. Nous savons aujourd'hui que pour réaliser l'image *Shelter of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg Gardner a traîné le cadavre d'un soldat à l'endroit qu'il jugeait le plus approprié. Susan Sontag souligne ainsi est que la dé-



couverte de telles constructions a surtout déçu le public, qui, en revanche, a pris une sorte de plaisir sinistre à l'idée de pouvoir observer des images représentant des moments authentiques volés en quelque sorte au temps.

What is odd is not that so many of the iconic news photos of the past, including some of the best remembered pictures from the Second World War, appear to have been staged. It is that we are surprised to learn they were staged, and always disappointed. (Sontag [2003]: 44)

A travers ces exemples nous avons essayé de montrer le fantôme de l'attrait indéniable pour voir, voir et ne pas être vus.

We want the photographer to be a spy in the house of love and of death, and those being photographed to be unaware of the camera, «off guard». No sophisticated sense of what photography is or can be will ever weaken the satisfactions of a picture of an unexpected event seized in mid-action by an alert photographer. (Sontag [2003]: 44)

Alors que nous approchons de la fin de ce parcours, nous nous posons une dernière question: existe-t-il un moyen d'enquêter sur la violence dans le monde sans produire un énième instrument de violence? En d'autres termes, existe-t-il une autre façon de construire l'image?

#### 4. «*You do not take a photograph, you make it*»

Malgré tout, la photographie de Kim Phuc reste dans l'imaginaire de l'histoire.

L'image a parlé et parle encore au monde. Elle raconte les effets du napalm, d'une guerre dévastatrice, des civils sacrifiés, de l'effritement des droits humains les plus fondamentaux pour opposition aux intérêts du pouvoir.

Mais y aurait-il eu d'autres moyens de rendre ce morceau d'histoire au monde?

Le réalisateur Harun Farocki tente de répondre à cette question. Filmé dans une pièce dépouillée, assis à une table, Farocki commence à lire le témoignage d'un survivant d'une bombe au napalm, qui s'est réveillé à l'hôpital après 30 jours de coma avec la majeure partie de son corps brûlée. Après la lecture, Farocki se demande comment montrer les effets du napalm aux spectateurs occidentaux sans qu'ils détournent le regard, sans qu'ils continuent à regarder ailleurs. Soudain, Farocki allume une cigarette et l'éteint sur sa propre main: «Une cigarette brûle à 400°, le napalm à 3000°».

Les scènes que nous avons décrites sont tirées du film *Feu inextinguible*, réalisé par Harun Farocki. L'auteur nous confronte à une autre façon de construire l'image.

Au cours de notre analyse, nous avons mis en évidence certaines des différentes composantes qui entrent en jeu lorsque nous sommes face à une image. D'une part, qu'il s'agit d'un résultat artificiel, d'autre part, que l'observateur

est psychologiquement impliqué par cette artificialité, même de la manière la plus inavouable. Cela n'implique toutefois pas que l'observateur doit renoncer à l'image, mais ces observations nous poussent à réfléchir à d'autres manières de construire et d'expérimenter une image.

L'image [...] exige de nous, à chaque fois, un art de funambule: affronter l'espace dangereux de l'implication où nous nous déplaçons délicatement en risquant, à chaque pas, de choir (dans la croyance, dans l'identification); rester en équilibre avec pour instrument notre propre corps aidé du balancier contre-dit l'improbabilité de l'air. (Didi-Huberman [2007])

Nous concluons donc cette réflexion en nous attardant brièvement sur un artiste polyvalent qui a cherché, au cours de sa production, à réfléchir à une autre manière de rendre l'image: Alfred Jaar. Alfred Jaar est un artiste politiquement engagé, qui considère l'art comme une arme de résistance et non comme une forme de divertissement «son travail représente l'un des engagements les plus forts de l'art contemporain, [...] par la façon résolue dont il saisit le lien structurel entre éthique et esthétique, entre art et politique» (Jaar [2009]). Bien que toutes ses œuvres nous poussent à réfléchir sur la forme de l'image, sur la frontière entre violence et sensibilisation, entre censure et surproduction, sur le rôle du spectateur, nous nous attarderons ici, en conclusion, sur une œuvre en particulier qui semble mettre en évidence toutes les contradictions qui, par rapport à l'image, sont apparues au cours de notre réflexion: *The sound of the silence*.

*The sound of the silence* est une installation multimédia centrée sur le photographe sud-africain Kevin Carter. Ce dernier est devenu célèbre pour une photographie en particulier: *la petite fille et le vautour*. L'image représente une petite fille soudanaise souffrant de malnutrition sévère, à côté d'un vautour. La photo a été reprise par les principaux journaux, Carter a remporté le prix Pulitzer mais peu de temps après, en proie à une dépression aiguë, il s'est suicidé. La photo avait en effet suscité une vague de critiques à l'encontre du photographe, qui se décrivait lui-même comme un vautour, soucieux d'immortaliser la souffrance.

*The sound of the silence* reprend cette histoire. Jaar construit une grande boîte noire dans laquelle le public peut entrer, à l'intérieur de laquelle une série de mots sont projetés sur des écrans lumineux, dont certaines déclarations de Carter. À la fin du récit, la photo apparaît pendant huit secondes, suivie d'une obscurité totale.

«You do not take a photograph, you make it» est l'une des phrases de l'installation. Jaar veut avant tout souligner la valeur artificielle de l'image, on ne prend pas une photo, on la construit, c'est exactement pour cela qui existe de nombreuses façons de le faire.

Jaar, par la reprise de l'histoire de Carter, des modalités du photojournalisme, de l'impact médiatique de son image, de son suicide, met l'accent sur le récit qui précède une image et le silence qui devrait en suivre. L'observateur, enveloppé d'obscurité, est invité à prendre son temps.

L'image n'est donc pas seulement ce qui «a été». L'image est une forme d'écriture, avec ses propres caractères et sa propre spatialité, elle fait partie d'un texte long et complexe qui nous demande de nous placer à la bonne distance pour le lire, et d'être lu et relu à l'infini, en acceptant de lui redonner à chaque fois un sens.

Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, c'est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier hors des «clichés linguistiques» qu'elles suscitent en tant que «clichés visuels». (Didi-Huberman [2009]: 36).

### Références

- Barthes, R., 1980: *La chambre claire*, Gallimard, Paris.
- Barthes, R., 1982: *L'obvie et l'obtus. Essai critique III*, Éditions du Seuil, Paris.
- Bernard, C., 1865: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, Chicoutimi.
- Benjamin, W., 1931: *La petite Histoire de la photographie*, traduit par A. Gunthert, Société française de photographie, Paris, 1996.
- Derrida, J., 1967: *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Derrida, J., 1981: *Les morts de Roland Barthes*, Éditions Galilée, Paris.
- Derrida, J., 1993: *Spectres de Marx*, Éditions Galilée, Paris.
- Derrida, J., 1996: *Écographie de la télévision*, Éditions Galilée-INA, Paris.
- Derrida, J., 1998: *Demeure, Athènes*, Éditions Galilée, Paris.
- Didi-Huberman, G., 1982: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Éditions Macula, Paris.
- Didi-Huberman, G., 2009: *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Freud, S., 1905: *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduit par P. Koeppel, Gallimard, Paris, 1987.
- Freud, S., 1915: *Pulsions et destins des pulsions*, PUF, Paris, 2010.
- Freud, S., 1915: *Métopsychoanalyse*, PUF, Paris, 2010.
- Jaar, A., 2007: *La politique des images*, JPR Ringer, Zurich.
- Jaar, A., 2009: *The sound of the silence*, les presses du réel, Paris.
- McLuhan, M., 1966: *Understanding media*, McGraw Hill, New York.
- Metz, C., 1984: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois éditeur, Paris.
- Phuc Phan Thi, K., 2022: *I Am Not «Napalm Girl» Anymore*, "New York Times", 6 juin 2022, <https://www.nytimes.com/2022/06/06/opinion/kim-phuc-vietnam-napalm-girl-photograph.html>.
- Sontag, S., 2003: *Regarding the Pain of Others*, Farrar Straus and Giroux, New York.