

La compréhension des images nécessite-t-elle une éducation ?

Marie-José Mondzain

auteur de *Image, icône économie*, Seuil 1996, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, 2002, *Le commerce du regard*, Seuil, 2003,
interviewée le 18 juin 2003.

Propos recueillis par [Laure Becdelièvre](#) et [Christophe Litwin](#)

Actualité de l'image dans l'éducation.

L.B. : Sciences-Po a mis cette année à l'honneur la question de l'éducation aux images (cf. le sujet de culture générale proposé : la compréhension des images nécessite-t-elle une éducation ?) : considérez-vous aussi que ce sujet soit particulièrement d'actualité ?

M.-J. M. : Il est très rare que les sujets donnés à Sciences-Po ne fassent pas symptôme, tout comme à l'oral de l'ENA ; les sujets proposés dans ces institutions font toujours symptôme. Le débat sur l'image est enfin aujourd'hui véritablement ouvert mais cela depuis peu. Je me souviens que lorsque j'ai commencé à me consacrer à la question de l'image, il y a vingt-cinq ans, mes collègues philosophes considéraient que je m'attachais à une question insignifiante ou extravagante. L'image à l'université était le domaine des " esthéticiens " qui ne comprenaient pas davantage que je puisse faire l'image un enjeu sensible de la philosophie morale et politique. Mon travail pendant des années sur la crise de l'iconoclasme, sur les enjeux politiques de la pensée chrétienne de l'image, a rencontré très peu d'échos, jusqu'au moment où l'explosion économique et financière des productions audiovisuelles a contraint d'abord la société puis le milieu universitaire et plus précisément les philosophes à se mettre vraiment au travail sur la question de l'image, des images et des sensibles communs. Cette prise de conscience n'a guère plus de dix ans. Non pas que la philosophie ou la société ne se posassent pas de questions sur les images, mais elles se les posaient en termes d'histoire de l'art et de jugement esthétique. La pensée critique des images n'avait pas atteint ce niveau convulsif et mobilisateur qu'elle a maintenant.

Cette prise de conscience étant avant tout fondée sur un phénomène économique et financier ainsi que sur l'inflation des sciences dites de la communication, l'analyse que l'on peut en faire est ambivalente. D'un côté on ne peut que se réjouir devant une mobilisation philosophique qui fait de l'image un enjeu majeur, de société, de pensée donc de liberté ; en même temps on ne peut que déplorer que la question de l'image n'entre pas par la grande porte de ce qu'elle est, c'est-à-dire un enjeu de pensée, mais par la petite porte de ce qu'elle se contentait d'être, à savoir un objet de communication. Je dirais même que son statut d'objet de communication est la plus forte menace qui pèse sur le destin de l'image.

Ce que je crains dans cette situation, très " branchée " de la question posée à Sciences-Po, c'est que cela ne soit que l'écho d'un intérêt pris pour les enjeux de communication dans la manipulation des images. La question posée parle de " compréhension " des images alors qu'il faut d'abord se demander si notre relation aux images relève de la " compréhension ". Quel rapport y a-t-il entre sentir et comprendre ? La question est ailleurs : elle est de maintenir une exigence philosophique et éthique là où le regard se pose, et de prendre conscience que le marché dit de la " communication " est à considérer de façon critique, comme un obstacle à un véritable déploiement de l'image. Non seulement donc la question de Sciences-Po fait symptôme au sujet de l'intérêt porté aux images, mais elle s'inquiète du rapport de ces images à la formation, à l'éducation, à la construction du regard, donc à des effets de transmission. Si l'image est réduite à des enjeux de communication, tout ce qui aujourd'hui est appelé " sciences de la

communication " pourrait se faire prendre pour des initiations à la lecture de l'image. Il faut donc clarifier les présupposés en amont de la question elle-même.

Il y a aujourd'hui des " sciences de l'image ", qui ne sont rien d'autre qu'une branche visuelle des sciences générales de la communication des messages, dans un paysage audiovisuel où le sonore, l'image, en un mot toute transmission de signe est une transmission de message. Dès que l'on parle de science il y a des experts, des professeurs et donc des élèves à qui ils enseigneront ce que sont le visible et l'image. On crée des chaires attribuées à ce type d'expertise ou de compétence où les nouveaux " médiologues " distribuent des savoirs au service des pouvoirs qui consomment de plus en plus de communication. Quand l'image n'était pas à la mode, on préférait parler de sémiologie c'est-à-dire de ce champ d'expertise qui se déploie entre la philosophie et la gestion des signes sociaux. Durant ce règne de la sémiologie, on abordait l'image en terme de lecture : on *lisait* les images – on était donc dans un champ paisible et réconfortant. Or si les images font partie d'un monde plus vaste qu'elles qui est celui de tous les signes, tout expert en signes pourra être expert en images et transmettre un savoir sur l'image.

Là où la question se complique, et c'est en ce sens que la question posée à Sciences-Po n'a pas de réponse simple, c'est que la société, face au phénomène de marché de la communication, se pose la question des enjeux de sens et du destin de la liberté dans la transmission des signes. La question n'est pas la lecture des images et celle que pose le partage d'une invisibilité dans la réception du visible. En effet tout ce qui se transmet passe par des visibilités (les informations, la publicité, tout ce qui est injonction, enseignement scolaire – on se pose la question du " canal du savoir " par le canal des images). Le problème est double ou plutôt se dédouble : est-ce que l'image est un moyen pour faire savoir, ou bien est-ce qu'il faut construire un savoir qui régule la relation d'image ? La question de Sciences-Po " faut-t-il une éducation à l'image ? " suppose que l'on s'arrête d'abord sur un autre constat : si tous les phénomènes de transmission passent désormais par l'image, cela signifie que l'on éduque *par* les images, et que l'on n'éduque pas à l'image.

Ch. L. : [Le Ministère de l'Éducation Nationale semble actuellement vouloir restreindre son budget alloué à l'éducation aux images : on tend donc à penser que ce type d'éducation n'est pas prioritaire. Qu'en pensez-vous ? Qu'entend-on par éducation à l'image à l'Éducation Nationale, l'accent y porte-t-il sur la transmission ou sur l'analyse critique ?](#)

M.-J. M. : Vous avez raison de prendre acte du désintéret progressif des institutions pour une véritable éducation à l'image. Les discours proclament qu'il faut le faire, et quand on voit les restrictions budgétaires, les décisions administratives et financières, on ne peut que constater que les actes vont dans le sens contraire des paroles, et que les paroles ne sont là que pour réconforter le public, alors qu'enseignants, éducateurs et formateurs ont de moins en moins de moyens pour éduquer à l'image et ne sont eux-mêmes pas formés dans ce domaine..

Qu'est-ce qu'une éducation à l'image et en quoi consisteraient ces moyens ? Nous prenons acte, par exemple, qu'une association que je connais et aux actions desquelles j'ai pu participer, " Les enfants de cinéma " et il en existe bien d'autres, toutes sont menacées de disparaître n'étant plus soutenues par l'Etat. Le travail accompli pendant tant d'années au sein des institutions, par des personnes aussi créatives que compétentes comme Alain Bergala, tout cela est méthodiquement anéanti. Il s'agissait pourtant de construire une nouvelle cinéphilie, d'ouvrir un accès critique aux objets grâce aux nouvelles technologies, de construire un niveau d'exigence de la part des jeunes à l'égard des choses qu'ils aiment et qu'on leur montre. Me demander ce que serait une éducation à l'image suppose déjà qu'on prenne en compte ce qui a été fait, ce qui a déjà été une éducation à l'image.

L'éducation à l'image est une éducation du regard.

L. B. : Quel pourrait être alors votre rôle, en tant que philosophe, dans une telle éducation aux images ?

M.-J. M. : En tant que philosophe et n'ayant pas de charge ni de mission institutionnelle, mon rôle consiste à réfléchir sur ce qu'est l'image et ce que sont les images, et à rappeler sans cesse, par des interventions orales aussi bien qu'écrites, comment on doit distinguer l'image au singulier *des images* au pluriel. C'est la base fondamentale : il ne faut pas croire que tout ce qu'on nous donne à voir, et qui s'appelle *des images*, réponde à une exigence plus profonde, celle qui demande ce qui fait image dans toutes ces choses que l'on voit, ou ce qui leur est commun.

Il y a plusieurs façons de poser la question ou de la résoudre.

Ainsi certains diront que l'image n'est pas un concept, qu'elle n'existe pas en tant que telle au singulier, mais qu'il n'y a que *des images*, et que chaque fois que l'on parlera d'images il faudra préciser ce dont on parle (images de la télévision, images cinématographiques, du documentaire ou de la fiction, de la photographie, de la peinture, de la publicité : on peut multiplier sinon à l'infini, du moins longuement le paysage innombrable des apparitions productives du visible, et dire : arrêtons de parler de l'image, nous sommes dans un monde où la prolifération du visuel est telle qu'il n'y a pas d'unité conceptuelle possible). On adopte alors une sorte de pluralisme toujours lié dans la pensée contemporaine au relativisme, si bien qu'on ne raisonne quasiment plus qu'au cas par cas. Chaque expérience visuelle a certes sa spécificité mais faut-il pour autant renoncer à user du terme d'image au singulier ?

L'autre versant de cette démission face au visible repose sur le postulat inverse. On dit que les images ont une unité, un dénominateur commun, donc on pourra parler d'image en affirmant qu'est image tout ce qui demande d'avoir des yeux pour être vu : définition de l'image par un attribut commun, qui sont les yeux. Deux obstacles surgissent : d'un côté toutes les images qui sont hors la vue (images mentales, images éprouvées par les aveugles etc...) de l'autre une objection beaucoup plus lourde. En effet contrairement à ce que l'on pourrait croire, définir l'image par la vision conduit à une pétition de principe ou à une impasse. Pour qu'il y ait une notion conceptuelle, un concept qui connote toutes les disparités et les diversités du visible, il faut qu'il y ait unité. Or l'unité du visible c'est la vision, et la vision, ce sont les yeux, c'est-à-dire les yeux des sujets voyants ; or autant de paires d'yeux, autant de regards. Ce qui fait que je vais me trouver devant une nouvelle pluralité indénombrable : il y aura autant d'images que de sujets qui regardent. On ne peut donc pas construire un concept à partir des sujets qui regardent puisqu'il est impossible de généraliser, d'universaliser les opérations du regard dans une sorte de vision transcendante – à moins de faire ce que beaucoup ont fait pendant des siècles, c'est-à-dire de postuler un œil centralisateur et transcendant. Ainsi, la théologie permet une unité de l'image dans l'union du visible et de la vision en Dieu. Seulement la théologie ne produit pas de concept mais une butée pour tout concept.

Voilà pourquoi dans une interrogation sur le visible, ma position consiste à reprendre en main la question de savoir ce qui fait *image* dans *les images*. Si ce n'est pas la vision de chacun, c'est peut-être quelque chose qui a à voir avec la démarche des créateurs d'images (je pourrais me référer aussi bien à Rembrandt qu'à Picasso ou Godard) ; après tout, quand ces artistes font des images, ils construisent la fiction non visible d'une universalité du sens. Toute visibilité ne se construit dans son universalité qu'à condition de mettre en place un régime d'invisibilité partagée. Ce régime d'invisibilité, quel est-il, s'il n'est plus théologique ?

Je retrouve ici quelque chose d'important dans la réflexion philosophique et politique moderne – que j'aïlle vers la phénoménologie ou vers Hannah Arendt : une réflexion sur la question du commun. Que peut-on partager dans l'éprouvé singulier ?

Si l'image est ce que l'on voit ensemble, elle ne peut se construire que dans les signes partagés par ceux qui voient, et ces signes sont ceux de la parole, des signes langagiers. Donc ce sont des sujets parlants qui voient. C'est en tant que ceux qui voient ont chacun une paire d'yeux, totalement irréductible à la paire d'yeux du voisin (chacun voyant depuis son corps, son histoire, ses passions, son organe, son point de vue et son âge, etc.), en tant donc que tout regard est singulier, que ce regard singulier se construit dans une intersubjectivité qui ne partage que de la parole. Nous ne pouvons donc universaliser le voir ensemble qu'à condition d'en parler. Alors, l'image est ce qui se construit dans le visible commun construit par une parole.

Cela rejoint bien finalement la réflexion de Hannah Arendt à partir de son étude de la troisième *Critique* de Kant : qu'est-ce qu'un sensible commun ? Ce sens commun qui ne sera jamais un organe, est le sens que la communauté construit ensemble en débattant du sensible, du ressenti individuel et irréductible.

Ch. L. : Pourquoi dans ce cas-là se limiter au visible ? Ne pourrait-on pas parler d'une image musicale aussi ?

M.-J. M. : Tout à fait. La question du sensible commun, donc de la construction d'un sensible universel, peut permettre de se demander ce qui fait image dans ce qu'on partage en écoutant de la musique. C'est un problème majeur, sur le plan critique, que celui du sonore, parce que son objet ne se tient pas dans un tiers lieu par rapport à l'organe. On ne peut oublier la démarche de ceux qui ont utilisé le monde sonore pour manipuler le sensible commun et le réduire à un chœur assourdissant (c'est ce qu'a pu devenir l'opéra wagnérien dans la pensée nazie, ou ce qu'a pu devenir la bande son du nazisme dans les films de Leni Riefenstahl). L'assourdissement par le sonore consiste à anéantir le sensible commun pour en faire une tyrannie généralisante, incorporante – qui anéantit la puissance de parole des sujets auxquels elle s'adresse.

La menace qui pèse sur la parole avec la musique, (on peut parler devant une image) c'est qu'elle s'empare de la capacité d'écoute de chacun. Elle fait courir un risque tout à fait singulier à la parole. Mais le lien du visible au sonore est à chercher ailleurs

La spécificité de l'image doit être maintenue même si la question de l'exigence d'un sensible commun reste présente pour tous les arts qui s'adressent aux organes sensoriels. Ce qui est spécifique au domaine du visuel, c'est qu'actuellement il s'adresse en même temps à l'œil et à l'oreille : si aujourd'hui on parle d' " audiovisuel ", c'est parce qu'il y a une sorte de mobilisation passive des organes liés à l'écoute et au visible, c'est-à-dire à la parole, à la relation avec l'autre, dans laquelle le rapport intersubjectif est particulièrement menacé, dans une situation de crise. Donc si j'appelle image au singulier l'exigence du regard face au visible, je désigne en fait quelque chose qui a à voir avec l'invisible : non pas qui soit invisible au sens d'une transcendance ou d'une chose cachée, loin de là, mais bien un invisible qui soit manifeste dans le visible, qui j'appellerais plus volontiers un " invu ", quelque chose à construire dans l'attente d'un voir, qui est à l'horizon du visible mais immanent au visible. Quand Godard dit que l'invisible est entre les images, ou que le sens est entre les images, en même temps il fait les images pour qu'il y ait un " entre ", précisément : on ne peut pas se passer du visible. L'exigence de visibilité est tout au contraire aiguë. Que le sens sollicité par une production soit l'ouïe ou la vision ou les deux ensemble, ce qui est en question c'est le régime de la parole sous tendu par ces productions

L. B. : Pour revenir à cette question du sensible commun, et plus généralement à une question qui touche le problème de l'éducation, pensez-vous qu'une éducation à l'image puisse entraîner le risque d'une uniformisation du regard ?

M.-J. M. : Toute éducation qui perd de vue son objet, à savoir la liberté des sujets parlants à qui elle s'adresse, que vous lui enseigniez l'histoire, l'image, la littérature, les mathématiques, etc., est une situation de pouvoir dans la transmission d'un savoir, à des degrés évidemment variables. partout elle met en danger la liberté des sujets à qui elle s'adresse. Tout éducateur est en charge et d'une information, et d'une liberté. Dans la plupart des disciplines, l'éducateur, l'enseignant, peut se contenter d'un message informatif, en considérant qu'il a déjà accompli sa tâche en ayant transmis ce qu'est la vérité mathématique, ce qu'est un fait historique, une déclinaison en latin ou en grec, et qu'après tout il n'est en charge de rien d'autre. Or un véritable travail de formation et dans le champ de l'image plus encore qu'ailleurs engage une construction intersubjective où se joue pour chacun le respect ou le non respect de la liberté.

La vision la plus minimaliste et la plus réductrice de l'éducation, c'est celle qui a été remise en question après 1968 lorsqu'on a défendu les nouveaux protocoles de transmission en privilégiant la liberté des sujets parlants face aux pouvoirs d'expertise, aux dictatures des compétences... Les dérives inévitables d'une telle position se sont fait sentir, puisqu'on a pu voir des éducateurs se décharger de tout devoir de transmission du savoir en considérant que la libération des sujets était à soi seule une matière. La critique fut salutaire. il restait à la penser et à la réguler politiquement. Mais dans le domaine de l'image, la question devient plus épineuse parce qu'il n'y a pas de savoir sur l'image. Une image est une présence émotive, érotisante et érotisée, qui a à voir avec l'histoire de nos passions, de nos jouissances et de nos effrois. Il n'y a pas de professeur de passions, mais quelque chose de l'ordre de la passion est en jeu dans l'éducation. L'image est justement à cette articulation – là. Éduquer à l'image peut avoir lieu à condition qu'on prenne en charge la dimension passionnelle de l'image et qu'on construise les rapports d'affects par la parole. On retrouve ici le souci aristotélicien, qui consiste à réunir des gens par un effet de l'art, et à considérer que dans la mise en scène des passions, de tout ce qui nous affecte au plus profond de nous-mêmes, nos forces de vie et de mort, donc la violence qui nous habite, tout cela est ce sur quoi la parole doit se mettre en marche, en chantier même, pour qu'un sensible, un éprouvé commun, soit partageable à partir d'une épreuve intime de l'affect.

Les images ont à voir avec tout ça, et être un éducateur en matière d'image, c'est prendre en charge ce en quoi le visible nous affecte – non pas nous informe, mais même quand il nous informe nous affecte – donc relève du registre " émotif ", c'est-à-dire d'une mise en mouvement, d'un ébranlement du sens, et d'un ébranlement du sujet dans son corps, dans sa pensée. Alors, selon la façon dont on lui présente, dont on met en scène sous son regard cet éprouvé, cette épreuve du monde, le sujet va s'en saisir en tant que sujet parlant ou au contraire va être totalement anéanti par des effets d'identification, d'engouffrement, de fusion, par la perte de tout écart avec ce qu'il voit.

C'est en ce sens que l'éducation à l'image ne peut que s'enrichir d'une réflexion psychanalytique, sur la façon dont un sujet se constitue, dans son rapport à sa propre image, à l'image de l'autre, à son image dans le miroir, au dessin, à l'expression plastique...

Il y a beaucoup à apprendre de ce côté-là, car l'image a affaire avec la réalité souffrante et jouissante de chacun de nous. On apprend non seulement par la clinique et la thérapeutique mais aussi par la simple observation des enfants. Quand on est professeur de dessin, quand on est instituteur dans une école maternelle, on observe et tout cela a à voir avec la construction du regard. Dans les gribouillages se jouent les premières images du monde et la place qu'on s'y fait, d'où l'importance du discours pour faire parler les enfants. On leur dit : " qu'est-ce que tu as fait ? ", et on voit bien que cet

apprentissage de la parole, qui va les conduire peu à peu vers l'écriture, la lecture, et l'apprentissage des mots, est inséparable de cette inscription dans le visible de l'image de soi, de l'image dans le miroir, qui va faire aimer les livres, regarder les dessins, voir des dessins animés, etc.

Tout cet accompagnement nécessaire suppose que les éducateurs, loin d'être de savants sémiologues qui ont lu Peirce, soient des gens qui, dès l'école maternelle, sont à l'écoute de ce qui se joue dans la perception du monde, dans l'inscription des corps, des premiers gestes symbolisants : dessiner, reconnaître dans un dessin quelque chose que l'on a vu, faire la différence entre le dessin et la chose, voir des films ensemble, voir de quels films on a peur, quels sont ceux qu'on demande à revoir (les enfants demandent de la répétition ou au contraire expriment très vite de la révolte, ils ne veulent pas voir telle image, poussent des cris).

C'est là que toute éducation à l'image commence, car tous ces premiers mouvements doivent être accompagnés. C'est pourquoi une éducation à l'image suppose dès les premières années de l'enfant une sensibilisation à ce qui se joue dans le monde audiovisuel, dans la construction de l'*infans*, qui est inséparable de la richesse du vocabulaire et de la syntaxe. Quand donc on me dit que l'Education Nationale abandonne les programmes anciens d'éducation à l'image, parce que ce qui est à l'honneur dans le nouveau Ministère c'est la question de l'illettrisme, et rien d'autre, je réponds que c'est absurde. On apprend à voir comme on apprend à écrire, comme à parler et aussi à voir. Dans la construction du sens ces transmissions et ces formations sont inséparables !

L'image comme éveil d'un désir de parole.

Ch. L. : Justement, à ce sujet, Rousseau dit que " le langage est né des passions " : apprendre à regarder l'image, n'est-ce pas finalement apprendre à parler, à trouver ses mots ?

M.-J. M. : Exactement ! Apprendre à voir c'est apprendre à parler. Donc dire que l'Etat maintenant s'occupe des illettrés et n'a plus le temps ni les moyens de s'occuper de la formation à l'image, c'est une mutilation.

Ch. L. : Mais c'est en même temps pour Rousseau la médiation de l'image qui est la première chose à fausser le rapport à soi...

M.-J. M. : Oui, vous avez bien raison d'évoquer l'histoire de cette méfiance qu'il y a eu à l'égard de l'image. Je suis très sensible au propos de Rousseau. La question du narcissisme est au centre de son souci. Toute une grande tradition distinguait l'amour de soi de l'amour propre, donc de l'image de soi, de la jouissance que l'on tire de sa propre image et de l'autosuffisance qui finit par aveugler le regard, et faire perdre le pur regard de soi à soi qui se construit dans les rapports intersubjectifs. Il est vrai que chez Rousseau il y a une ambivalence au sujet de l'intersubjectivité, puisque d'un côté il pense une auto-construction de soi qui n'a besoin en rien de l'intersubjectivité, qui serait même en danger d'être faussée ou manquée en raison de la présence des autres, et d'un autre côté, une construction non mythique, qui fait que le contrat va devoir régler ce rapport des regards et des paroles qui se rencontrent et qui socialisent. Il lui faut donc penser un réglage dans la communauté du regard qu'on porte sur l'autre et du regard qu'on porte sur soi, comme étant inséparables l'un de l'autre. Mais sur la question des images proprement dites, il n'y a pas grand-chose chez Rousseau, car il s'intéresse surtout aux signes portés par le langage et la musique. La pertinence de la référence à Rousseau ici est surtout liée à la question de l'éducation.

Or ce que je dis pour ma part, c'est qu'on n'a pas besoin d'éduquer à l'image, c'est-à-dire qu'on ne doit pas s'intéresser à une image, puis à une autre image, etc. ; les images

nous arrivent, on ne peut qu'éduquer un *regard*, et plus précisément *construire* un regard. En ce sens, on rejoint tout à fait Rousseau : on éduque un regard, on construit un regard sur le monde et c'est la façon de se voir ou de voir l'autre qui produit cette éthique du regard. Pour un regard construit éthiquement, toute image est regardable. Pas de censure, pas de police des images.

Ce matin, on a regardé avec des enfants de 8 ans un documentaire de Denis Gheerbrant sur les enfants cancéreux de l'Hôpital Curie, ça n'était pas facile : voir pendant 1h15 tous ces petits gamins qui perdent leurs cheveux et ne parlent plus que de la vie et de la mort... La question est alors : est-ce qu'on peut ou non montrer cela à des enfants ? Plus encore : doit-on le faire ? Si nous l'avons fait c'est que nous estimions qu'il était bon de voir ce film avec eux. On peut le leur montrer, mais on ne peut pas les laisser seuls avec ce film et sans préparation préalable. À peine le film fini, s'élève tout un flot de questions : " c'est quoi le cancer ? ", " est-ce que ça peut m'arriver ? ", " est-ce que ça s'attrape ? ", " comment ça s'attrape ? ", etc. Il faut déplacer cette angoisse vers un questionnement sur le geste cinématographique, sur la relation des malades avec le cinéaste documentariste, sur la réserve et le respect avec lequel il a fait ce film. Alors et alors – seulement peut s'élaborer progressivement un partage du sens de ce film entre les jeunes spectateurs, le cinéaste et tous ceux qui voient ce film ensemble. Donc il faut être avec les jeunes spectateurs et fabriquer une éducation du regard en commençant à parler du film avant de le voir par exemple. Ce travail peut se faire aussi bien pour un film difficile que pour comprendre ce qui se passe dans un film de Walt Disney.

Le problème finalement n'est pas tant d'éduquer les enfants à l'image, que d'éduquer les éducateurs et les enseignants eux-mêmes qui n'ont jamais reçu d'éducation à l'image. Il faut donc leur donner ce qui leur manque totalement, à savoir qu'ils ont maintenant affaire à des enfants âgés entre 0 et 15 ans, qui sont atteints, éprouvés, par des images de toute sorte, qu'on le veuille ou non, et qu'il s'agisse de pornographie, du JT, de *Mulholland Drive*, *Terminator*, ou de la guerre en Irak... C'est là, à leur portée ; or les personnes aujourd'hui en âge d'enseigner, vous comme moi, n'ont jamais reçu de formation pour accompagner le regard. Donc éduquer le regard, c'est éduquer le regard des éducateurs, car on ne peut pas mettre n'importe qui devant n'importe quoi sans être soi-même équipé des moyens de parler de cela. Or face à un cancer d'enfant, les adultes ne sont pas mieux équipés qu'un enfant : ce dernier peut avoir les larmes aux yeux, dire que ce n'est pas supportable. Deux classes sur cinq ne sont pas venues ce matin, la raison invoquée par les directeurs d'école étant qu'à la veille des vacances et à un moment si joyeux, on ne pouvait pas leur faire voir quelque chose d'aussi triste, que ça risquait de les attrister... C'est à peu près de ce niveau-là. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire que les profs ont la trouille, que les grands ont peur ! Pourtant le film de Gheerbrant est un grand film de courage et d'espoir.

Le rapport à l'image.

Ch. L. : Vous semblez insister sur la dimension affective présente dans notre rapport à l'image. Peut-on encore parler d'un *rapport à l'image*, d'une distance suffisante à l'image, quand on ne se dirige pas vers un apprentissage du regard et vers l'éveil d'un apprentissage à parler ?

M.-J. M. : Dans ce cas-là, nous n'avons plus aucun rapport à l'image au sens d'un rapport entre des sujets, c'est-à-dire d'un écart – nous n'avons un rapport que s'il y a une barre entre deux termes. Tout rapport suppose la construction d'un écart qui règle la distance à la quelle on produit un rapport. Quand cet écart disparaît, s'effondre, on n'a plus de rapport à l'image, on n'a plus qu'une relation de consommation ou de consommateur à des visibilités. C'est une sorte de rapport alimentaire : on mange de l'image, on digère de l'image, on rejette de l'image. C'est une forme de consommation effrénée, acéphale, complètement infraverbale, passionnelle, fusionnelle. Quand il y a eu par exemple les

débats sur la violence à la télévision (avec des questions comme : est-ce qu'on doit montrer les crimes ?), et qu'on a parlé notamment du film *Scream*, j'ai dit pour ma part que la vraie violence se trouvait dans le dispositif télévisuel du type " Loft " ou " Star Academy " ou " Nice People ". C'est là que l'on construit quelque chose qui est l'effondrement d'un rapport.

Si l'on s'adresse à des adolescents de 10 à 15 ans en fabriquant ces dispositifs qui sont des lieux panoptiques, avec des jeux discriminatifs dont les règles ne sont qu'éliminatoires, et le plaisir réduit à la consommation identificatoire, nous assistons à un spectacle qui ressemble à un laboratoire de l'effondrement symbolique, à une maquette de la violence sociale. Ensuite, que vous voyiez *Scream*, *Terminator*, ou Walt Disney, de toutes les façons le rapport va être un rapport de sujets non parlants, d'*infans*. Et les adultes aussi sont infantilisés. J'appelle " infantilisant " ce qui provoque un retour à l'*infans*, c'est-à-dire l'état où les mots manquent pour dire ce que l'on voit, dans des identifications à la fois bruyantes et mutiques.

C'est cet effondrement que je dénonce, en disant que ce qui est violent, ce sont les dispositifs, qui agissent essentiellement de deux façons : d'une part, par la voie des identifications fusionnelles, où les écarts sont abolis ; et d'autre part, par une appropriation du temps. En effet, la temporalité des flux visuels prive tous les spectateurs de leur accès à des temporalités singulières, à des durées intimes ; or si l'on n'a plus de temps on n'a plus de temps de parole : la temporalité des sujets est indexée sur leur usage de la parole, c'est la parole qui fait entrer dans le temps, c'est le décompte de la parole qui construit la temporalité interne de chacun de nous. Dans les échanges intersubjectifs, la temporalité est construite par celle de la parole. Quand on partage des mots on partage du temps

Au moment où vous créez de tels dispositifs vous anéantissez le déploiement temporel de chacun, par des rythmes effrénés, des passages en boucle, des répétitions, du zapping etc... la multiplication de ces effondrements temporels organise une digestion silencieuse du visuel et qu'on n'a plus le temps pour voir. Il n'y a donc plus de rythme, plus d'accès à ce nombre intérieur qui construit l'écart de tout sujet, écart qui doit l'habiter – un sujet n'est pas une chose unifiée –, et c'est sur ce caractère non unifié et non substantiel du sujet, que peut se mettre en place la production d'un sens. A partir du moment où l'on est pris dans le leurre substantialiste on est saisi à son tour par la consommation de la substance imageante. L'effondrement symbolique entraîne un effondrement imaginaire et entraîne les sujets dans une auto-digestion fantasmatique. Il y a un marché érotisé au service de notre anéantissement symbolique.

Avec la perte du temps et du rythme, le souffle est également perdu, et l'on s'essouffle. C'est la course ; c'est pourquoi tous les jeux sont si prisés, car ils miment, prennent comme modèles les courses athlétiques, les situations sportives de performances, d'échecs, de succès, dans lesquels les phénomènes d'accélération sont même récompensés : aller très vite, répondre très vite, voir très vite... Du coup, cette spoliation du temps est la plus grande blessure qu'on puisse infliger à ces sujets *infans*. Le visible demande au contraire un arrêt sur image : il faut dilater, ralentir, arrêter.

Le statut critique de l'image.

L. B. : Vous parlez de la manipulation des images par la télévision qui tend finalement à une confusion avec la réalité. N'y aurait-il pas dans la nature même de l'image quelque chose qui favorise cette confusion ?

M.-J. M. : L'image n'a pas de nature! Ne la substantialisez pas ! Si vous parlez ainsi, vous lui donnez une fixité, une opacité, une substance compacte et réelle. C'est alors qu'il n'y

a plus d'image. Les Grecs ont fait attention à donner à l'image des noms multiples, ils ne la désignent jamais par des substantifs, mais des verbes pour la qualifier et des mots neutres pour la critiquer. Celles dont vous parlez, qui ont une nature, ils les appelaient des simulacres, des *eidola*, *mimémata*, *phantasmata*. Ce sont toujours des mots dont le genre est neutre en Grec. Ils sont distingués de tous les mots au féminin qui relèvent de l'acte : *mimesis*, *poïesis* etc. Pour dire qu'il y a de l'image, de l'apparition, les Grecs utilisaient un participe présent, donc une forme verbale : *eikon* qui signifie à la fois sembler et ressembler. C'est ce qui semble ressembler à quelque chose qui n'est pas la chose. C'est le mode d'apparition d'une chose qui a l'air d'être là alors qu'elle n'est pas là. Le mot image chez les Grecs désigne une forme verbale relative, mettant en rapport du présent et de l'absent. On est donc au cœur verbal du rapport de l'image à l'invisible.

Si on parlait de " nature de l'image ", elle serait à son tour une chose qui serait là pour une autre. On serait obligé d'inventer un autre mot pour désigner ce rapport entre les deux choses ; et ce mot désignerait très précisément ce que les Grecs entendaient dans la forme verbale relative *eikon*. C'est un rapport pur qui ne s'occupe plus du rapport avec la présence de la chose dans l'*eidolon*. Entre l'*eidolon* et la chose-même (*pragma*), il y a cet écart : la façon d'apparaître qui n'a ni la consistance de l'*eidolon*, ni la présence de la chose-même (*ta pragma*, *ta onta*). Dans le *Sophiste*, auquel je consacre une étude dans la dernière partie du *Commerce des Regards*, Platon dit que dans l'*eikon* la chose est réellement absente. L'ordre de l'image est une question qui est posée au regard et non pas à l'objet. Le regard d'un sujet qui parle n'a rien à voir avec l'organe visuel des mammifères : c'est l'œil d'un sujet parlant qui voit apparaître le monde avec de l'absence. C'est pourquoi l'image est toujours en crise. L'invisible est aussi présent dans le visible que le sens est invisible dans la chair, la peau des mots. Sans mot et sans invisible il n'y a plus d'image.

Ch. L. : Vous employez le concept de " crise " pour décrire structurellement l'image. Le symbole chez les Grecs était une pierre scindée en deux, dont les deux parties devaient permettre aux descendants de deux familles de se reconnaître comme tels en réunissant les deux morceaux. C'est en même temps ce qui chez Kant, " donne à penser ", c'est-à-dire met la pensée en mouvement et rend possible un discours critique, le discernement d'une faculté de juger. Ne considérez-vous pas finalement l'image comme un symbole, et comment éviter que la crise devienne scission ?

M.-J. M. : L'image est en effet un symbole – aussi bien dans la pensée des Grecs, que celle des Pères de l'Eglise (dans leur réflexion sur l'Incarnation). C'est un *sumbolon*, c'est-à-dire quelque chose qui a été brisé mais peut être rassemblé : ce qui n'est jamais réuni et jamais dispersé. C'est ce qui est maintenu dans une tension, un rapport, un logos.

Actuellement le mot symbole peut cependant prêter à confusion à cause de ses usages sémiotiques. En psychanalyse on parle du registre du symbolique, pour éviter la confusion du symbolique avec un objet qu'on appellerait symbole. Si on entendait bien dans le vocable " symbole " la désignation d'un registre plutôt que d'un type d'objets, le terme conviendrait. L'ordre du symbolique, c'est ce qui articule l'exigence de sens avec l'activité de nos cinq sens. Les rapports du sens au sensible : c'est là que se joue la construction du sensible commun.

Hannah Arendt montre bien dans son commentaire de la *Critique de la Faculté de Juger* de Kant, que la construction d'un sens commun est inséparable de la construction du sens dans le sensible. Toute méditation d'ordre esthétique met en jeu une méditation sur la construction éthique du sens. Le symbolique est le registre de la circulation des signes. Un symbole c'est la matière sensible d'une temporalité intersubjective .

Les dispositifs idolâtriques de la société de consommation.

Ch. L. : Est-ce que dans un contexte de consommation des images, on peut alors dire qu'il y a une nouvelle forme d'idolâtrie qui apparaît ? On parle souvent de " guerre des images " dans ce contexte, mais si dans l'idole l'image disparaît, le risque ne serait-il pas plutôt alors une " guerre des dieux " ?

M.-J. M. : La consommation des images est bien en effet une nouvelle forme d'idolâtrie. Je ne suis pas sûre que les dieux soient candidats à être idoles, car le destin des idoles n'est pas si désirable que ça. Mais l'idolâtrie est une constante de la fantasmagorie humaine. Je l'ai reliée dans mes travaux à la question de l'inceste, à tout ce qui relève du fusionnel, de l'infra-verbal.

Au départ, ce n'est pas parce qu'il y a transcendance qu'il y a idolâtrie : c'est même le contraire. La pensée hébraïque opposait les dieux des idolâtres au Dieu unique transcendant. La religiosité a produit de la transcendance unitaire par opposition à une multiplicité de divinités appelées idoles. Mais les choses ne sont pas si simples. Lorsque Lévinas, dans sa méditation éthique et phénoménologique sur le judaïsme, dit qu' " il ne faut pas idolâtrer la loi ", il indique bien que n'importe quoi, y compris ce qui est transcendant, peut devenir un objet d'idolâtrie. Ce qui protège Dieu de l'idole ne tient pas à sa nature transcendante, mais plutôt au degré d'exigence du regard et au degré de la parole des hommes. Les Juifs peuvent idolâtrer non seulement les dieux des Gentils, ceux des tentations de Babylone, mais Dieu lui-même. Le monothéisme ne met pas à l'abri de l'idolâtrie. Quand le messianisme chrétien arrive, l'attitude provocante et révolutionnaire de Jésus, au regard de ses coreligionnaires, c'est de leur dire qu'ils sont des idolâtres. C'est la dénonciation du pharisaïsme, des Marchands du Temple etc.

Le paradoxe, c'est que le christianisme lui-même est devenu le grand pourvoyeur en idoles de la société contemporaine – à mon sens. Cette doctrine, née d'une révolution spirituelle anti-idolâtre est devenue une machine productrice d'idoles – de jeux de soumission, de jugulation du regard, de contrôle des visibilitées.

C'est avec le christianisme que se met en place paradoxalement la complicité du visible avec un marché des visibilitées. C'est l'institution ecclésiastique qui a simultanément libéré le visible et rendu possible la consommation de l'image réduite aux visibilitées. C'est ainsi à mon sens qu'un Président des Etats-Unis peut à la fois diffuser par CNN les images les plus asservissantes et se réclamer d'un Dieu unique pour justifier ses gestes d'abolition de la pensée, de mercantilisation de la vision. Ce qui devait libérer est devenu la machine à broyer. Le rapport à l'invisible, ou à la transcendance initiale est complètement passé à la trappe dans la consommation de l'image : ce dont souffre notre monde, en perdant la parole, et en perdant le Verbe, c'est de perdre l'invisible. Tout devient visible, achetable, consommable, mangeable, y compris nous-mêmes. Nous sommes devenus la matière même de ce que nous consommons. La télévision favorise ce basculement par lequel nous nous confondons avec notre seule visibilité et devenons spectateurs et marchandises pour spectacle.

Je pense que dans ces nouveaux dispositifs idolâtriques, il y a un risque psychique de plus en plus important pour les gens les plus fragiles : les plus jeunes, les plus malheureux, les plus défavorisés. Ceux qui souffrent d'appartenir à ce monde sont de plus en plus soumis à cette dictature du visible. Leur santé psychique est réellement menacée, et ils courent le risque réel de devenir psychotiques. Ils ont une image morcelée d'eux-mêmes et vivent leur corps de manière irréaliste, fragmentaire, identificatoire, fusionnelle. Il suffit d'un petit déclic pour qu'ils deviennent complètement fous, passent à l'acte en ne sachant plus de quel côté de l'écran ils se trouvent. Il n'y a plus d'écart. C'est seulement au moment où le rapport à l'autre est directement affecté que l'on commence à prendre peur, que la peur s'installe. Alors on met partout des

policiers, des CRS, des prisons, des asiles etc. Mais il est déjà trop tard.

L.B : Que deviendrait alors une société où la consommation ferait totalement disparaître l'image ?

M.-J. M. : Il ne faut surtout pas qu'elle disparaisse. Si elle est en train de disparaître c'est que le marché des visibilitées est tout puissant, que les simulacres ont atteint un tel degré d'inflation économique et effacent les opérations de représentation donc la vie politique. Voir le phénomène Berlusconi. Que faut-il en conclure ? Ou bien l'image disparaît véritablement et inéluctablement et on est mal ; ou bien le fait que vous venez me voir, que vous vous en inquiétez, que ce matin j'ai vu et commenté des films avec des enfants, que tout cela fasse symptôme à son tour, comme le sujet de Sciences Po : " et si on pouvait faire autrement ? ". Je crois beaucoup à toutes ces mobilisations et interrogations qui vont finir par provoquer une exigence croissante...

Le pessimisme n'est pas inévitable, même si parfois j'ai le sentiment que l'humanité court à la catastrophe. Elle est peut-être en train de mettre en danger sa propre définition en faisant disparaître l'image. Après des milliers d'années nécessaires pour produire des hommes, voilà qu'à présent c'est en termes de siècles puis d'années que nous envisageons de nous transformer radicalement voire de disparaître. On se demande alors s'il y a une entropie chez les humains, qui les expulse hors d'eux-mêmes. Nous sommes peut-être solidaires de ce mouvement plus fort que nous, qui nous pousse à définir un nouveau rapport au cosmos, à l'univers, à notre planète. Si je poursuis on entre dans la science-fiction. Le philosophe allemand Sloterdijk essaie de produire une sorte de vision néo-philosophique où l'humanité est en passe d'accomplir sa définition d'espèce génétiquement modifiable.

Je ne porte pas de jugement, mais peux seulement affirmer qu'aussi longtemps que j'appartiendrai à l'humanité qui est la mienne, je défendrai les effets de sens. Dans ce qui arrive, quel sens peut-on donner à la liberté ? Si la nouvelle définition des humains n'a plus à voir avec le sens et la liberté, je me trouve à cours d'arguments, puisqu'on me demande alors une vision de moi en mon absence. La seule gestion de mon absence que je connais et que je pratique c'est justement l'image. Sans image je suis privée du sens de mon absence.

Considérations sur le cinéma.

Ch. L. : Vous avez parlé du passage de la consommation d'images à la psychose. Si on vous comprend bien, là où pour des événements comme ceux de Columbine d'aucuns ont mis en cause le pouvoir des images, vous stigmatisez au contraire l'impuissance de l'image. Que pensez-vous alors des initiatives cinématographiques qui tentent de faire revenir dans l'image ce qui a manifesté son impuissance comme par exemple *Elephant* de Gus Van Sant ?

M.-J. M. : Je n'ai pas encore vu le Van Sant. Je refuse en tout état de cause toute incrimination de l'image, dans la mesure où on ne fait pas de procès aux choses – car ceux qui parlent du pouvoir des images les considèrent comme des choses. N'ayant pas vu le film de Van Sant, je ne peux pas en juger, pas savoir si précisément il restitue l'image dans sa crise, s'il met bien le spectateur en position active à l'égard de ce fait divers.

Je vous parlerai en revanche de l'exemple de *Scream*. Ce film porte manifestement la thèse que ceux qui commettent des crimes sont influencés par la télévision et le cinéma. C'est un objet à thèse au point qu'à la fin du film l'un des criminels meurt avec une télévision qui lui explose sur la tête en grésillant. Ce n'est pas un bon film, non pas parce qu'il a une mauvaise influence, mais parce qu'il est cinématographiquement faible du fait

même de sa balourdise, de sa lourdeur théorique. La fiction poétique y est assez pauvre, mais ce film n'est pas nul pour autant. Ce film ne peut rien déclencher par son seul pouvoir de suggestion, mais la thèse de l'influence y est si forte qu'un jeune criminel y a puisé un argument pour la presse lors des interviews. J'ai tué parce que j'ai vu ce film. Il aurait pu ajouter que c'était ce que le film lui conseillait de dire !

Bowling for Columbine est un documentaire, et *Elephant* une fiction. Dans la fiction, la liberté du cinéaste est immense, ce qui lui permet de rompre les régimes linéaires de la narration, de la temporalité, de nourrir un libre jeu avec la construction des personnages etc. Tout le monde n'est pas en mesure de construire une fiction sur des événements aussi récents. Regardez le temps qu'a mis la France pour faire une fiction sur la Guerre d'Algérie ou celle de 40 ! Au contraire les Américains ont, depuis la Guerre de Sécession, la capacité formidable de construire très rapidement des fictions sur leur propre histoire.

Ch. L. : Vous avez en revanche vu *Dogville*. Comment comprenez-vous cette démarche qui consiste à jouer entre des effets de distanciation manifeste qui peuvent laisser place à la parole, et des moments d'empathie lyrique et musicale qui semblent la couper ?

M.-J. M. : Il ne faut surtout pas négliger les réactions contraires que ce film a pu engendrer. J'ai personnellement beaucoup aimé ce film avec la mémoire et les références qui sont les miennes. J'ai apprécié le dispositif fictionnel dont l'abstraction n'enlève rien au terrible réalisme politique et social du propos. J'y ai reconnu les thèmes théologiques, christologiques mêmes chers à Von Trier, et son désespoir puritain. Nicole Kidman joue magnifiquement. J'ai été sensible à cette esthétique de distanciation qui pour moi s'apparente plus à Tadeusz Kantor qu'à Brecht... Pourtant ce film a pu paraître à d'autres profondément sadique et malsain, réduisant les femmes à une posture de sacrifice et d'infamie. Je ne pense pas qu'il y ait d'avis plus juste ou plus vrai sur ce film, mais ce qui me frappe, c'est au moins sa capacité à susciter des avis contradictoires. Il ne provoque pas de flot émotionnel univoque, ne permet pas de jouer exclusivement sur la répulsion ou sur le pathétique. C'est un objet instable, très douteux, séduisant, propre au débat. Le texte de J.-M. Frodon dans le *Monde* était massivement enthousiaste, mais quand on écrit on n'est pas dans le débat : pour lui tous les défauts se retournent en qualités, et de ce fait le débat qu'il ouvre est pris dans l'écriture de son enthousiasme.

C'est pour moi en ce sens un film exemplaire, car pour reprendre autrement le mot de Bazin, c'est " un objet impur ".

L.B. : Quel rôle le cinéma peut-il alors avoir dans la réinstauration de la distance propice au regard critique dans ce contexte de consommation des images ?

M.-J. M. : Un rôle capital ! Plus généralement, tous les lieux de création sont des lieux où se joue la construction des sujets. Un bon cinéma créera une cinéphilie qui rendra plus exigeants devant la télévision. Le point de vue critique est un système qui se nourrit lui-même. Si on met l'image en crise, on est moins victime, moins anéanti, moins ravagé par toutes les visibilités télévisuelles qui portent atteinte à la construction d'un lieu, d'un espace et d'un temps communs. Les artistes depuis toujours sont en charge de la liberté du sensible – c'est loin d'être une mince affaire !