

À PROPOS D'IMAGES (À SUIVRE):
ENTRETIEN AVEC MARIE-JOSÉ MONDZAIN

Réalisée par

Vanessa Brito (Université Nouvelle de Lisbonne)

CINEMA (C) : En lisant votre dernier livre, Images (à suivre). De la poursuite, au cinéma et ailleurs,¹ il m'a semblé que votre réflexion sur la poursuite a été inséparable d'une réflexion sur l'écriture elle-même. Pourquoi avez-vous ressenti le besoin de faire l'expérience d'une écriture fragmentaire, en marge des enchaînements académiques, pour aborder cette question de la poursuite ? Cette écriture suspensive, où les fragments sont raccordés par des écarts, des sauts ou des arrêts, a été pour vous une manière d'encourager le lecteur à établir ses propres raccordements et à mener sa propre poursuite ?

MARIE-JOSÉ MONDZAIN (MJM) : Écrire un nouveau livre, me remettre à écrire, revient ici à m'interroger sur la légitimité de ma propre persévérance, sur le sens de mon obstination. Qu'est-ce qui fait que l'on passe d'une parole à une autre, d'un texte à un autre, d'un livre à un autre et que quelque chose d'ininterrompu, qui n'aura de cesse d'être repris, justifie ou légitime, même si ce n'est que transitoirement, le fait de s'y remettre, de reprendre la plume et de vouloir continuer une enquête, c'est-à-dire, d'être fidèle à un objet avec le sentiment qu'il y a encore à dire ? Que veut dire le fait de se remettre à écrire surtout quand il s'agit, dans cette écriture, de ma fidélité à ce que j'appellerais provisoirement un objet, à l'image, c'est-à-dire, à ce dont je crois avoir soupçonné qu'il s'agissait avec elle du site le plus assuré de l'infidélité elle-même. Je la sais rétive à toute capture, à toute identification, à toute définition. Elle est par excellence site du devenir dans la multiplicité, la contradiction, le changement. Alors comment le rapport que l'on a à

un objet aussi rebelle à l'interprétation et au déchiffrement, aussi résistant à la lecture et à la capture, mettait-il en marche la fidélité d'une écriture, la ténacité d'un projet, la continuité d'une interrogation ? Comment ce lieu si instable me conduisait-il à m'installer de façon de plus en plus obstinée dans la quête et l'interrogation, comme si je ne me laissais pas décourager par le registre le plus décourageant qui soit, à savoir, celui des images ? Décourageant parce qu'il ne connaît pas d'arrêt et ne promet nul triomphe. On emploie volontiers des formules comme « arrêt sur l'image », mais c'est la pensée qui s'arrête, jamais l'image. Ce sont les regards que l'on essaie de ralentir, les images continuent de fuir.

En donnant cette forme à mon livre, je voulais, par un certain choix formel ou stylistique, rendre sensible au lecteur le paradoxe qu'il y avait à s'obstiner dans la poursuite, à ne pas lâcher ce que je n'attraperai jamais et à y constituer ce qui alimente toute pensée, à savoir, le ralentissement, la décélération et le suspens. C'était plutôt une expérience de la perte de mon objet. Dans le rapport à la lettre, à l'écriture, comment rendre sensible ce que les images me faisaient éprouver, d'autant plus que j'ai fait le choix de ne pas montrer des images dans ce livre ? De toutes les façons, cela n'aurait pas eu grand sens de montrer des images pour les mettre au défi d'avoir été dites pour être vues et une fois vues, impossibles à dire... Ce sont souvent là, les apories les plus banales ou courantes à propos de l'image : voir ce qu'on dit, dire ce qu'on voit, ne pas arriver à dire tout ce qu'on voit, faire entendre ce qu'on ne montre pas etc. Je ne voulais pas m'en tenir là, mais plutôt me placer dans ce lieu où ce que je dis, n'étant pas montré, fait voir malgré tout quelque chose au lecteur, quelque chose qu'il ne voit pas, y compris quand on le lui montre.

C : Vous venez de mentionner que les images ne cessent de fuir. Pourquoi cette question de la poursuite vous a-t-elle paru si importante dans le cadre d'une réflexion sur l'image ? En quoi est-elle pour vous autre chose qu'un thème ?

MJM : La première fois que j'ai écrit sur l'image, dans un texte qui était un peu programmatique de ce que j'allais faire dans les années suivantes, je l'avais appelé « La vivante fugitive ». ² J'avais alors formulé un ressenti, l'expérience intime d'un rapport aux images qui me privait de toute capture, possession, de toute expertise et de toute science. Je savais que je ne serai jamais dans un rapport de propriété ou de maîtrise face aux images. Donc, il s'agissait déjà de renoncer à un certain type de pouvoir, de laisser toute sa liberté à l'image comme étant d'autant plus intéressante que c'était une course décevante. Ce qui alimentait cette déception était de l'ordre de l'énergie désirante. La poursuite n'était qu'un autre nom pour parler du désir. Désir de capture peut-être, désir de savoir étayé sur le désir de voir. Le désir n'était pas exempt de tout ce que l'image refusait de donner. Jusqu'à ce que je me dise que ce qui était peut-être le plus vivant — ce sont les Pères de l'Eglise qui m'en ont indiqué la direction — c'était que le désir se nourrit de sa propre déception, c'est-à-dire, de sa propre relance, encore que ce mot est abusivement utilisé et banalisé. Il s'agissait de voir le lien qu'il y avait entre l'objet du désir et l'image, lien qui ne se réduit nullement au désir de voir. L'image, loin de ne désigner que les objets de la vision, concerne les objets du désir donc ne peut être qu'un non-objet qui, se refusant à combler le désir, l'attise sans fin. C'est ainsi que le mot poursuite est venu s'inscrire pour moi au cœur de la question de l'image : il ne s'agit plus de l'interroger dans l'espace qu'elle occupe et traverse à la fois, dans les parcours qui nous séparent d'elle ou qui nous en rapprochent, mais de la questionner dans le temps, car il n'y a de poursuite que sur une trajectoire temporalisée, donc, dans une histoire à la fois continue et discontinue. Ce que j'essaie de faire entendre dans ce livre c'est que cette temporalité se déploie à tous les niveaux, au niveau biographique, parfois le plus circonstanciel, mais aussi à tous les autres niveaux de l'épreuve de la temporalité : dans toutes les poursuites, les courses, les chasses, les suspens, en un mot, dans toutes les cynégétiques de la vie, qu'elles soient amoureuses,

philosophiques ou narratives, qu'elles soient réelles ou fictives. L'image apparaît et fait apparaître tous les « tempos » pour reprendre à Patrice Loraux sa formule quant au « Tempo de la pensée ». La thématique de la poursuite permet de délocaliser, de spatialiser l'image et de la temporaliser. Ceci est très important car c'est bien sous le signe du lieu qu'opèrent aussi bien les illusions que les prétentions au savoir et à la maîtrise. L'image détrône tous les règnes, déjoue les assignations à résidence et les régimes de la croyance qui consistent à croire que ce qui est à voir est bien là dans la place où on le voit. À partir du moment où je délocalise, le mot poursuite temporalise l'objet de la quête et fait que l'objet du désir est quelque chose qui a à voir avec le sens, la direction, l'itinéraire d'une vie. Cette vie propre à l'image peut être celle d'un corps, d'une pensée, d'un déroulement conceptuel, d'une action politique. Elle ne s'accommode jamais de ce qui fait tableau en un lieu et qui se donne à brouter à des appétits de consommation et de propriété.

C : Dans ce livre, dont le sous-titre est De la poursuite. Au cinéma et ailleurs, quelle est au juste la place que le cinéma y occupe ? Je vous pose cette question parce que vous y affirmez que « la poursuite est l'essence même du cinéma » (141) et que cela tient à la matière et à la technique des images cinématographiques, mais, en même temps, on a aussi le sentiment que le cinéma y est un objet parmi d'autres (parmi des souvenirs, des passages biographiques, des poèmes et des textes) et que le vrai objet de ce livre serait la vie elle-même, dont le cinéma est une métaphore... Qu'est-ce qui a déterminé la place que le cinéma occupe dans cet ouvrage ?

MJM : Le cinéma, qui est un mot grec, indique par définition, étymologiquement, le mouvement. Le monde qui est le nôtre a introduit pour la première fois dans le régime des arts et de la création une dimension iconique qui n'était plus locale mais temporelle. Nous ne voyons pas le cinéma là où a lieu, réellement, techniquement, ce qui nous est donné à voir. La réalité de l'écran, le

mode de rassemblement, la durée d'un film — puisqu'un film se définit par son contenu, narratif ou non, et par sa durée —, nous met en présence, de la façon la plus remarquable, des images comme pure matière temporelle. Donc, dire que je découvrais dans le cinéma l'essence de la poursuite, ou dire que la poursuite était cinéma, me permettait aussi de regarder dans l'histoire des poursuites, qui ont précédé de loin l'histoire du cinéma. Cette façon de penser le déroulement du monde en termes de trajectoire ou de temporalité, toujours infidèle à la localisation, fidèle aux déceptions du désir et en même temps à l'obstination des courses, c'est quelque chose qui traversait l'histoire de ce qu'on nous donnait à voir, à imaginer ou à rêver. Je n'appelle pas image que ce qui est seulement visible. Quand je m'intéresse aux *Métamorphoses* d'Ovide, à l'*Illiade* ou à l'*Odyssee*, à d'autres époques et à des formes d'iconicité textuelles, c'est le cinéma qui me permet aujourd'hui de comprendre d'une autre façon ce qui fut l'enjeu dans l'histoire des images. C'est sans doute la raison pour laquelle, quand j'écrivais *Homo spectator* [Bayard, 2007], j'ai tourné mon regard vers les images rupestres. Il ne s'agissait pas d'inscrire une sorte d'onto-archéologie dans l'histoire des images, mais de repérer dans la constitution même de ce qu'on appelle l'humanité quelque chose qui avait à voir avec le déroulement des gestes, la construction du regard dans l'attente du récit. Du récit, peut-être y en a-t-il pour ceux qui considèrent que ces figures rupestres opèrent comme des récits de chasse. On a aussi découvert que les déplacements des torches animaient les images au fil du déplacement des corps et produisent un premier « cinéma ». Cette découverte confirmerait que c'est la mise en mouvement de ce qu'on donne à voir qui est inlassablement interrogée sous le signe de la temporalité. Dans la fixité apparente d'un face à face fasciné ou terrifié qu'est-ce qui circule toujours et encore ?

Cette question de la circulation je l'avais pensée bien avant de parler du cinéma. Lorsque je travaillais sur la pensée iconique à Byzance et particulièrement sur la

période iconoclaste, j'ai reconnu dans l'économie patristique une pensée singulière de la circulation des signes. C'est pourquoi j'ai parlé de *Commerce des regards* [Seuil, 2003] — le commerce dit bien aussi la circulation de signes et des choses entre des personnes. Le commerce qu'on pourrait appeler "iconomique" est indissociable d'une entrée du sens dans l'histoire, dans la temporalité. Ce que l'Église avait très bien compris puisque l'incarnation de celui qui n'est qu'image est en même temps le signal par lequel la théologie s'efface devant l'économie historique de la visibilité. On sort de la métaphysique et de la transcendance de l'être pour ne connaître que l'immanence d'un devenir, immanence historique, avec un récit, etc. Donc, que l'image soit totalement liée au cheminement des vies — de la vie individuelle jusqu'à la vie comprise de façon plus vaste, générique ou transgénérique —, le cinéma me l'inspirait au sens propre. Cela dit, puisqu'on m'a parfois posé la question de savoir pourquoi je n'avais pas parlé de peinture, c'est parce que c'est le cinéma qui m'a permis de comprendre mon rapport à la peinture, au dessin et aux autres images.

Je suis de mon siècle, c'est-à-dire que le cinéma intervient également comme industrie dans un monde où les images, par cette forme de leur production, ont été saisies au cœur même de ce qui construit une liberté et la détruit. Le mouvement des images, la fuite des images, le déroulement des récits, la poursuite, la circulation des signes sont constituants de l'histoire des sujets qui vivent ensemble et qui construisent un monde mais sont indissociables aussi de ce qui détruit les liens entre nous, détruit les mondes du possible et menace notre histoire. Le pouvoir qui a été repéré, qui existe dans les images et qui fait qu'elles sont inséparables de la question du désir, a fait que toute structure dominante, que toute domination de type économique et politique n'a de cesse — et ça je l'avais repéré dès la période iconoclaste — de s'emparer du monopole de la production des images pour étayer grâce à elles la souveraineté sur la croyance de ceux que l'on veut assujettir. Le

monde dans lequel nous sommes n'a fait que se déployer en ce sens. Sous le signe aujourd'hui désigné du nom de communication, le pouvoir s'empare des images, tout comme l'Église a su le faire à un moment donné et comme les iconoclastes aussi ont désiré le faire au détriment de l'Église. L'idée était déjà claire : celui qui a le monopole des images a le monopole du pouvoir. Je découvrais donc que le cinéma – ou ce qui est devenu l'industrie visuelle ou audiovisuelle, qui ensuite a pris les formes que nous connaissons par d'autres techniques qui sont celles de la télévision et des techniques de la communication —, montre à quel point la question de l'image, non seulement concerne le désir, la poursuite pour chacun de nous, mais concerne, dans le même mouvement, la destruction, l'écrasement, l'aliénation et la domination sur les corps et sur les croyances, dont les forces capitalistes, maintenant essentiellement soucieuses de communication, se sont emparées. Installer un pouvoir sur les opérations imageantes, c'est s'assurer la domination de la croyance à partir de l'expérience corporelle de la vision. Donc, le cinéma non seulement était pour moi le paradigme même de ce que je poursuivais et de ce que c'était l'image appliquée dans le registre de la poursuite, mais devenait en même temps le lieu de la persécution, c'est-à-dire, devenait, à travers les industries cinématographiques et la communication audiovisuelle, le régime sous lequel on pouvait maltraiter, avec le plus de violence, les corps, les regards et la croyance de la communauté. D'où le fait que je me sois tenu au plus près des objets cinématographiques, pas nécessairement dans une posture savante, cinéphile, qui n'est pas ma question, mais en tant que spectatrice qui va très souvent au cinéma et qui en voit le plus possible, pour tirer de ma propre expérience cinématographique le maximum de ressources qui me permettraient d'indiquer à un lecteur, à quelqu'un à qui je m'adresse par l'écriture, des zones de perturbation, de fidélité et d'infidélité à nos propres désirs à travers le rapport à ces images et le rapport que nous avons au pouvoir qui est pris sur nous, c'est-à-dire, aux industries dominantes, à la domination par l'industrie et la finance,

dont le cinéma est l'un des secteurs les plus prospères, puisqu'il est devenu une branche de l'industrie de la communication.

C : Dans ce livre vous insistez aussi sur le fait que les fictions cinématographiques ont une puissance politique, notamment, sur leur capacité à faire advenir la figure du peuple. Qu'est-ce que ça veut dire au juste « faire advenir la figure du peuple » ? Est-ce lui donner un corps, un visage, trouver quelqu'un qui puisse l'incarner ? À ce propos vous écrivez : « [Jésus] aurait très bien pu être la première incarnation du peuple si l'ambition paulinienne ne l'avait pas assigné à la fondation d'un règne. » (47) Que peut nous apprendre le problème de la figuration du Fils par rapport à celui de la figuration du peuple ?

MJM : On peut faire une première remarque, à savoir que le mot peuple n'est soutenu par aucune image. Le terme a la valeur performative d'un nom, il opère comme un nom propre qui fait advenir à l'existence par la donation du nom. Ainsi peut s'entendre la formule « au nom du peuple ». Mais quelles sont les images qui entourent ce nom ? On peut convoquer les images de la foule, d'une population, celles de masse ou de rassemblement mais cela peut être aussi l'image de quelqu'un qui dit « je suis le peuple » en se considérant comme son incarnation soit par la voie de la représentation institutionnelle soit par celle du délire mégalomane comme dans le film de King Vidor, *La Foule* (*The Crowd*, 1928). Le peuple est en tant que tel infigurable, invisible. En même temps — et c'est pour ça que j'ai repris le texte de Sieyès, qui soutient comme son hors champ, le texte de Jean-Luc Godard —, le peuple qui veut être *tout* et qui en même temps n'est *rien*, qui participe du visible et de l'invisible, a finalement comme destinée de faire *quelque chose*.³ Ce quelque chose est le registre de l'incarnation d'un geste, d'une action. Le peuple veut être agent et se fait reconnaître dans sa puissance effective. Cette puissance s'exprime dans ce que j'appelle des « fictions constituantes », qui sont des figures historiquement variables et qui peuvent être d'ordre institutionnel mais pas nécessairement. Chaque

fois le peuple sera cette voix au nom de laquelle — comme les chrétiens disent au nom du Père invisible — le sujet de la liberté revendique son pouvoir d’agir et de penser et refuse sa soumission, son aliénation et toute domination abusive sur ses droits. Le peuple a le même niveau d’abstraction que les mots qui entourent l’émergence de la Nation au moment de la Révolution. À l’énoncé de la trilogie fondatrice de l’égalité, de la fraternité et de la liberté il est impossible de substituer des images. On peut forger des allégories, créer des mises en scène, produire des emblèmes et des symboles, on en reste toujours à des gestes analogiques et illustratifs qui théâtralissent l’imaginaire politique mais ne résolvent en rien la question du rapport entre le concept et le registre fondateur d’une irréalité. Les images ne sont pas des allégories, même si les allégories mettent en scène des images. La question de la représentation reste entière, c’est celle de la délégation de pouvoir, de la visibilité : comment rendre visible l’égalité, la liberté, la fraternité ? Leur non-visibilité n’indique pas leur transcendance, leur inexistence, mais leur immanence dans les gestes et les actions accomplis au nom d’une croyance constituante. Cette croyance en une fiction constituante autorise chacun de nous, sans distinction d’origine, de sexe, de genre, de richesse, donc inconditionnellement à être le sujet de son action.

Quand les chrétiens ont pris un certain nombre d’initiatives narratives, mythiques, quand ils ont construit les fables qui font advenir dans la personne du Fils une image – et une image qui prétend être celle de l’humanité tout entière – rédemptrice de tous inconditionnellement, il y a un véritable élan de fiction égalitaire sous le signe de l’universel qui est formulé pour la première fois à l’occasion de cette fable incarnationnelle. La dimension fictionnelle fut alors explicite puisque la fable chrétienne fait advenir l’image à partir d’un non lieu, d’une naissance sans paternité, d’une paternité sans fécondation, d’une fécondation sans rapport sexuel, d’une filiation asexuée, d’une réversibilité des places

d'engendré à géniteur, de créé à créateur, de mort à vivant... C'est là le prix fictionnel de l'universalité. *Eikon* est le mode singulier sous lequel se rend visible la transcendance en n'ayant rien perdu de son universalité. Ce qui est un coup de force antiplatonicien alors que les Pères s'appuient par ailleurs sur le *Sophiste* et le *Timée*. Pour Platon quand les choses deviennent visibles, elles perdent en universalité et en stabilité ; ce qu'elles gagnent en visibilité elles le perdent en être pour ne plus connaître que le régime de l'apparition et de la disparition. Le virage iconique chrétien consiste précisément à conférer au registre filial, qui est celui de l'image, une puissance d'universalité, d'égalité, de liberté qui n'a rien perdu, en devenant visible, de l'essence paradigmatique de l'*eidos*. Ce qui veut dire que le registre de l'image est bien celui dans lequel nous pouvons voir apparaître l'universel dans le vivant. Il me semble qu'il y a là une espèce de coup politique révolutionnaire, tout à fait formidable, dont Paul a été aussi porteur : « il n'y aura plus ni juif, ni grec, ni homme libre ni esclave, ni homme ni femme... », on dépasse tout ce qui distingue, différencie, catégorise, etc. Mais le second versant apparaît très vite, c'est la volonté de puissance qui anime les porteurs du nouveau modèle, le paradigme visible veut installer ce qu'on appelle le règne. Cette question du royaume est significative parce qu'il est impossible de décider si Jésus est roi ou pas, si son royaume est ou n'est pas de ce monde. On écrit sur la croix « voici le roi des juifs » et toute la scénographie de la passion est une parodie de couronnement royal, un sacre à l'envers. On met pourtant dans la bouche de Jésus la formule : « Mon royaume n'est pas de ce monde » et à partir de là, paradoxalement, on crée un empire. Pourtant dans toutes les traditions du Moyen-Orient ante-chrétiennes et postchrétiennes il existe des mises en scène de la royauté détrônée : ce sont des fictions égalitaires, des manifestations populaires qui se poursuivent y compris chez les chrétiens, avec le carnaval et dans tous les rituels festifs du renversement des pouvoirs et des places. Cette énergie anti-hiérarchique et anarchisante parcourt la pensée chrétienne et a

largement inspiré les mouvements hérétiques qui refusaient l'installation impériale et impérialiste du pouvoir chrétien. Il y avait là, je dirais, comme un murmure tenace qui soutenait la doctrine chrétienne et dont d'ailleurs bien des mystiques, eux aussi, ont voulu relever le défi, en se séparant de la domination institutionnelle. En tous les cas, cette filiation là, qui s'appelle l'incarnation chrétienne, permet de comprendre que l'idée que l'on se fait du peuple dans le monde chrétien c'est à la fois la source du pouvoir monarchique et de la puissance révolutionnaire. Quand on parle des révolutionnaires de 1789, il faut bien savoir que l'abbé Sieyès a une culture et une formation théologique chrétienne dont il refuse désormais la domination institutionnelle monarchique, allant, au contraire, reprendre, vivifier, défendre et formuler les exigences démocratiques, à savoir, qu'il est bien plus fidèle à quelque chose de christologique en devenant le porte parole du peuple. Il fait presque une prosopopée : « que dit le peuple, que veut le peuple... ». Le Christ était la face visible d'une instance invisible, mais cette instance invisible n'est pas transcendante, elle est immanente à chacun de ses membres. C'est ce qui change tout, à savoir que l'universel est en chacun de nous, il n'est pas en dehors. Là est la rupture avec toute onto-théologie. La fiction constituante d'un universel démocratique réanime l'une des potentialités de ce qu'a été une vraie révolution dans la pensée juive, une pensée juive révolutionnaire et qui est scandaleusement devenue une pensée chrétienne conservatrice prompte à refuser aux juifs toute participation à l'universel.

Ce qui m'a intéressée, c'est le lien entre l'invisibilité du peuple et sa capacité d'être vu en chacun de nous. Car nous sommes tous les membres de ce corps invisible qui s'appelle le peuple, nous sommes tous en mesure d'en faire vivre une figure par la façon que nous allons avoir de nous inscrire dans une communauté. Ce qui n'empêche pas, bien au contraire, de se poser le problème supplémentaire de la représentation. À partir du moment où la communauté élargie devient démocratiquement importante, à savoir, au niveau des décisions et de l'organisation

des institutions, de quelle façon vont être choisis ceux qui incarnent, presque au sens chrétien du terme, cet universel, le fait d'être là pour les autres ? On en connaît les impasses, les paradoxes, les abus et les échecs. Je dirais qu'on ne connaît que ça parce qu'il s'agit d'une fiction constituante et non d'une réalité : Chaque fois que quelqu'un a été véritablement le peuple, il l'a payé de sa vie. S'il veut effectivement échapper au couronnement, il va lui falloir soit devenir un dieu carnaval, soit disparaître, soit accepter les scénographies sacrificielles. La vie du « représentant » devient une fable dérisoire ou tragique. C'est pour ça que je trouve le film de Frank Capra, *L'homme de la rue* (*Meet John Doe*, 1945), remarquable. Capra, d'origine italienne, chrétienne, humaniste, pose la question de savoir comment faire vivre et faire comprendre à la population des spectateurs les espoirs, les impasses, les échecs, les paradoxes et les contradictions inhérentes à la figurabilité du peuple. Il déplace la question de la représentation pour poser celle de la figurabilité. Le cinéma appelle cette élection, le casting. La question du peuple devient une question théâtrale et cinématographique de mise en scène du drame contradictoire et insoluble que représente le choix d'un corps pour figurer le corps du peuple. Capra finit par proposer ceci : qu'il n'y aurait que le cinéma et les acteurs du cinéma qui peuvent faire apparaître et disparaître le caractère non-substantiel du peuple dans une radicale singularité. Comment faire vivre l'universel dans l'exception ? Tel est le paradoxe de la légitimité de l' élu. C'est bien le cinéma qui a mis en scène admirablement cette aporie. On va m'objecter que le théâtre aussi. Brecht s'était posé le problème de façon frontale : de quelle façon le théâtre pouvait-il saisir et faire voir dans la présence des corps qui sont sur la scène l'histoire d'une invisibilité du peuple, de son incarnation historique, de ses paradoxes critiques dans ses triomphes et ses échecs ? Quelle différence y a-t-il entre le théâtre de Brecht et le cinéma ? Je dirais qu'il y a deux façons de voir Brecht, de le voir et de le lire. Il y a à la fois l'inscription dans le texte de sa pensée dialectique du théâtre, avec la

distribution des places, des paroles, de l'histoire, et puis ce moment privilégié qui est l'interprétation et qui est apparition et disparition de la figure dans laquelle va s'incarner le texte. Ce qui est singulier ou spécifique au cinéma, c'est l'absence du textuel dans la parole même – il ne m'est pas venu à l'idée d'aller lire le scénario de Capra – mais il y a également la réitération possible qui me permet de voir rejouer à volonté le drame du paradoxe démocratique sans que le rapport de ma distance ou de mon identification soit l'objet d'une théorie critique. D'emblée le cinéma s'adresse à moi de façon identificatoire et émotionnelle par la grâce des corps qui apparaissent sans que cette dimension pathique, empathique même, me dessaisisse de la question ou m'impose une solution. Ce qui veut dire que le cinéma n'est pas dialectique. L'image a cet avantage politique et cet inconvénient critique : n'étant pas dialectique, elle peut vous entraîner n'importe où ailleurs vers tous les possibles. Il y a une indétermination selon laquelle l'image n'est cause de rien, mais cette indétermination est construite pour que le spectateur puisse se déterminer. S'il n'en est pas ainsi, c'est alors que ce qui est montré est déjà déterminé comme peuvent l'être par exemple la publicité ou la propagande. Disons que Brecht a la volonté vive de ne pas laisser ressortir les spectateurs dans l'état dans lequel ils sont rentrés. Le cinéaste n'en sait strictement rien et renonce à toute maîtrise, il ne peut que déterminer la forme la plus favorable à la liberté de celui qui regarde. Toutes les industries de programme et de communication veulent au contraire prévoir et conduire les effets de leurs propositions visuelles. Ainsi en va-t-il d'un certain cinéma et d'une télévision dominante. Autrement, plus un film est réussi, plus le risque qu'il prend à l'égard de la liberté de celui à qui il s'adresse lui enlève toute volonté de puissance.

C : Vous avez parlé à plusieurs reprises de « fictions constitutantes ». Pourriez-vous préciser ce que vous entendez par là ?

MJM : Je distingue le constitué du constituant. Le constitué étant assez proche de ce que Foucault désignait du nom de dispositif, c'est-à-dire, de tout ce qui reçoit sa forme dans un ensemble dominant, les figures de l'opposition à cette domination étant comprises. Il s'agit de l'imbrication, de l'enchevêtrement composite de ce qui dans les institutions, les objets, les dispositifs symboliques ou matériels font qu'un certain monde, par exemple celui que nous partageons, est descriptible et inscrit selon des normes. Je peux ainsi désigner l'ensemble des contrats et des contraintes qui dessinent la forme et me donnent le cadre dans lesquels je vis, je parle, j'agis, je fais des enfants, j'ai des amis, je travaille etc. On ne tiendrait pas debout s'il n'y avait pas dès notre arrivée dans ce monde, déjà là, constituée, la composition des contrats et des contraintes pré-posées, traversées, structurées, comme disent les analystes, par le langage dans les effets de la parole, par la construction de la langue, par notre nidation grammaticale dans le berceau qui nous accueille. Mais tout cela, étant déjà là, peut être considéré ou désigné comme l'ensemble indéfini, indénombrable, mais nombré, des déterminations inévitables qui font que je vais m'inscrire dans un espace et un temps qui font de moi non seulement un élément du système mais la conséquence de ce système. Je fais partie du dispositif auquel je dois d'être là à titre de membre et de conséquence et, à ce titre, je deviens une des causes de la perpétuation du système. Je vais perpétuer le caractère consistant et déterminé dans lequel s'inscrit une place à mon nom, place qui pourrait se définir non seulement par l'ensemble consistant et rassurant de ses déterminations, mais aussi par les micromouvements qui permettent de m'assurer qu'il y reste assez de jeu dans le système pour que je ne le vive pas comme pure tyrannie. Voilà ce que j'appelle non seulement le constitué mais un certain régime de croyance dans lequel je peux me laisser convaincre que le jeu est suffisant pour que je renonce à toute transformation du constitué. Je pense par exemple aux politiques de divertissement, aux politiques culturelles, aux stratégies de communication comme on les appelle, qui s'emparent

de toutes les formes du jeu, qui font mine de s'inquiéter sur la place de la création ou de l'innovation dans le but de rendre inoffensive et même impossible et impensable toute révolution transformatrice. Tel est le grand jeu réformiste dont la rhétorique associe scandaleusement la liberté et la création à la sécurité et à l'identité. Ce monde constitué permet à tous ceux qu'on appelle réalistes de dire que c'est là le réel, que ce qu'ils nous demandent de croire est l'objet de leur savoir et que ce soi-disant réel, son jeu interne compris, est non-transformable : le dispositif évolue, il bouge, mais il est infissurable, c'est-à-dire qu'il est un devenir dans une plasticité indéchirable. C'est ainsi que les immobilistes peuvent instrumentaliser une pensée comme celle de Deleuze pour justifier, à travers une théorie des flux, la mobilité incessante de ce qui ne bouge pas. Mais ce qui est en tous les cas assuré dans une telle pensée, c'est l'impossibilité du fracas, de la fracture, du vacarme, de la révolution, de la suspension. En ce sens, la poursuite peut devenir, elle aussi, non pas le régime déceptif du désir mais, au contraire, le mot par lequel la continuité s'assure la mobilité et l'immobilité dans le même mouvement – une mouvante paralysie.

Ce que j'appelle le constituant, ce sont les opérations imageantes et symboliques qui me construisent en tant qu'agent de mon action et sujet de mon désir. Il s'agit d'un tissage fictionnel entre les sites du regard et de la parole, il s'agit aussi de la forge où s'inventent les armes qui permettent de résister à toute domination. Arrivant dans un monde où l'on m'a assigné une place et où je peux confortablement m'installer comme on prend place dans un train. Quand le train se met en route, je peux croire que je bouge alors que je suis dans le train. Kant a abordé la question du déplacement du sujet embarqué sur le bateau qui navigue ; c'est, dit-il, un problème de phronomie. La question de l'autonomie du voyageur est la suivante : est-ce que je peux sauter hors du bateau ou du train ? Et pour aller où, puisque l'on se sépare du chemin commun ? C'est la possibilité du saut, du

bond, de l'arrêt, du suspens. En quoi celui qui est dans le train, dans ce train de vie, peut s'attribuer à lui-même la capacité d'être la cause de son action alors que lui-même n'est que la conséquence de l'action des autres, du désir des autres. D'où me vient cette exigence, cette volonté dont la philosophie témoigne, de prendre le risque du saut ? Nous devons à Nietzsche d'avoir changé radicalement de ton en philosophie pour convoquer et invoquer un autre registre d'existence du sujet dans ce train du monde, sous le signe de la danse, du bond, du saut, de l'arrachement au cours et à la pesanteur des choses. Il existe des gestes producteurs de liberté qui permettent de répondre à ce désir de joie, à ce désir du désir, dont Nietzsche revendique le ton, le chant, le cri de jubilation et de colère et dont Freud entend la souffrance, capte les symptômes. Ce sont les gestes fictionnels qui sont les passeurs, qui nous font circuler entre le visible et l'invisible. Les philosophes et les poètes le font entendre mais différemment. Ceux qui prennent des risques avec l'ordre de la raison et avec les raisons de l'ordre à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, veulent en finir avec la musique létale du capitalisme : ils instaurent la dissonance, le vacarme et la confusion tantôt révolutionnaire tantôt ludique. Si le monde est à l'endroit, alors il faut le mettre à l'envers pour qu'il occupe un meilleur endroit. Marx voulait remettre sur ses pieds la dialectique hégélienne, mais encore faut-il que ce renversement ne s'investisse pas d'une nouvelle fixité constituée. S'il y a quelque chose de l'ordre d'un saut à accomplir, de quel ordre est ce saut ? Ce saut est un saut hors de ce qui est appelé la réalité. C'est pour ça que je l'appelle fiction. Pour reprendre le jeu de mot lacanien, on peut dire que ce qui se donne pour réalité est une « fixation », une façon de nous fixer, et qu'il faut nous défixer, nous arracher à cette crucifixion du déterminisme historique et des dispositifs impérieux et impérialistes. Je choisis le mot fiction pour parler de l'arrachement qu'exige ma propre constitution de sujet non-conditionné. Cette hypothèse traverse le travail de Hannah Arendt, par exemple. Sa lecture de Saint Augustin la mène, étape par étape,

à se poser la question du commencement et du caractère inconditionnel du déconditionnement et de l'inconditionnalité de la liberté humaine. Le mot fiction est malheureusement utilisé pour désigner le registre d'une imagination rêveuse, fabulatrice ou romanesque, et porte le poids négatif de ce qui manque d'être. La fiction est au contraire pour moi une façon de désigner ce qui est constituant face à la fixation constituée qui correspondrait à ce qu'Annie Lebrun qualifie d'un « Trop de réalité ». La fiction constituante serait l'exigence d'inscrire ce qui véritablement me fait être et qui est du surréel. Les surréalistes m'ont intéressée sous ce signe là ; ils ont cherché à travers le surréel le hors champ de la réalité qui lui est immanent : c'est la création qu'habite tout sujet en train de se constituer. Toute posture créative, inventive, tout geste inaugurant et inaugural suppose un saut, un arrachement aux dispositifs et c'est ça ce que j'appelle la fiction constituante, cette revendication d'un plus réel que la réalité. Ceci me semble politiquement capital car si la révolution est une fiction constituante, cela veut dire que la révolution est toujours possible et même qu'elle est inévitable. C'est la réhabilitation politique de la catégorie du possible comme étant ce qui, infirmant la réalité, réinstalle la possibilité d'un autre monde, d'un monde pour lequel je vais me battre et qui sera celui où il y a de l'autre inconditionnellement. Qu'est-ce que cela implique dans la réalité de nos vies ? Les pratiques de la fête, les gestes de l'art, l'invention des jeux, la création des formes, la culture de l'intempestif, de la dischronie et de l'anachronie jubilatoires. Pour expérimenter la fracture et le séisme il faut du courage parce qu'il s'agit de l'exercice du péril. Comme l'écrivait Wittgenstein, « le courage est toujours original ».⁴

NOTES

1. Marie-José Mondzain, *Images (à suivre). De la poursuite, au cinéma et ailleurs* (Montrouge : Bayard, 2011).

2. Cf. Mondzain, *L'image naturelle* (Paris : Le Nouveau Commerce, 1995).

3. A ce propos, cf. le texte publié en portugais « Nada, tudo, qualquer coisa. Ou a arte das imagens como poder de transformação », in *A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, ed. Leonor Nazaré et Rodrigo Silva (Lisbonne : Fondation Calouste-Gulbenkian, 2011), 103-28.

4. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. Gérard Granel (Paris : TER, 1990), 32 et 52.