

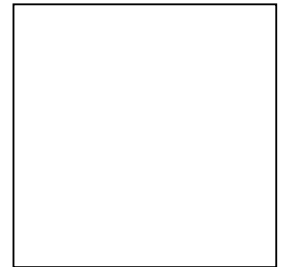


OLIVIER ZAHM

Félix Guattari et l'art contemporain

*A l'exception de quelques textes, Félix Guattari s'est plutôt tenu à l'écart de la critique d'art. Méfiant à l'égard des formes d'art trop bien manufacturées, mais aussi déprimé par la longue glaciation des années 80, l'impasse du conceptualisme et les désastres réactionnaires des nouvelles figurations et abstraction... Guattari ne voyait plus dans l'art contemporain ce que les années 70 lui avait comme promis : la bousculade des coordonnées subjectives, la transformation des données de la personnalité. En ce tout début d'une nouvelle décennie, l'art ne ressemblait plus guère à ce qu'il appelait une « défonce majeure », citant en vrac « l'anorexie, le sadomasochisme, le bruit du rock, le manque de sommeil comme Kafka, se taper la tête par terre comme les enfant autistes, l'excitation, le froid, les mouvements répétitifs, l'effort sportif, la peur »... (1984 : *Les défoncés mécaniques*).*

Relativement distant à l'égard de l'actualité de l'art contemporain, il n'a pourtant cessé de s'interroger sur l'idée d'art en l'articulant sur la question de la subjectivité. C'est ce qui fait l'originalité de son approche. Prolongeant avec Deleuze les intuitions d'un Foucault, il écrit par exemple à propos de Gérard Fromanger : « l'artiste devient celui qui fait le regard et qui engendre, à travers lui, de nouvelles formes d'existence ». Pour lui, la vie n'est pas le modèle de l'art (les Avantgardes fluxus), ce serait plutôt à la vie d'aller extraire des modèles de vie dans l'art, à la subjectivité de s'y décroquer, de s'y défaire ou de s'y défoncer. Au moi



Olivier Zahm :
philosophe, critique
d'art. Anime la revue
Purple Prose.

de s'y cartographier selon de nouvelles coordonnées a-signifiantes et salvatrices, inédites.

Si Félix Guattari n'a pas écrit une esthétique ou une philosophie de l'art, comme G. Deleuze avec Francis Bacon ou J. F. Lyotard avec Barnett Newman, c'est qu'en réalité l'activité artistique n'est pas séparable de sa réflexion. Ce n'est pas une sphère séparée, mais la matière intensive, non discursive à partir de laquelle sa schizo-analyse puise sans cesse des énergies de re-composition de la subjectivité. Le territoire artistique pour Guattari ne fait pas l'objet d'une analyse autonome, il en est l'espace même, le champ d'extension qu'il s'agisse de pratiques spontanées, poétiques, technologiques, picturales, collectives, théoriques. Rien n'arrête le modèle processuel et trans-subjectif de l'art chez Guattari, et certainement pas les cadres historiques et pseudo-théoriques de la critique d'art. Activités philosophique et artistique sont tres-sées, agencées subjectivement autour de sa schizo-analyse. Il y a prise directe, co-production art / philosophie.

L'art, ou plus exactement les pratiques artistiques dessinent pour Guattari des cartographies existentielles où subjectivité et socialité se découvrent de nouveaux repères, de nouvelles coordonnées, des possibilités de fuite. Aussi, je ne crois pas que pour lui l'esthétique se doive d'accompagner et d'infléchir les mutations sociétales... Ré-inscrire ou refinaliser son approche de l'art sur des objectifs politiques, c'est en réalité dépolitiser Félix Guattari ou dépolitiser l'art. Guattari n'a jamais fait du paradigme esthétique un modèle militant. C'est toute sa philosophie qui constitue un processus moléculaire en résonance directe avec les pratiques artistiques. Processus qui vise non pas l'idée molaire d'une transformation sociale (un monde meilleur, ce qui pourtant « ne serait pas un luxe »...), mais une production permanente de rupture des équilibres établis. Des schizes, des cassures, des fractures au sein de l'homogène capitaliste croissante qui lamine la subjectivité, standardise, détruit, pollue, malmène et méprise. L'apport de Guattari à notre perception des développements récents de l'art contemporain demanderait une analyse précise des notions de « machines concrètes », d'« a-signification », de « transversalité », de « schize », d'« énonciation

partielle », etc. *L'entretien qui suit, réalisé en avril 92 pour une revue d'art allemande (Texte zur Kunst), aborde certains de ces points que je n'étais pas sûr d'avoir bien cernés. Une matinée de discussion dans son bureau étroit où Guattari m'écoutait chercher mes questions, et brutalement fondait sur moi avec des réponses-éclaircies-fleuves, des propulsions de subjectivité.*

Entretien avec Félix Guattari par Olivier Zahm

28 avril 1992

Olivier Zahm : Dans *Chaosmose*, la coquille vide du sujet se brise. Comment en êtes-vous arrivé à une conception transversaliste de la subjectivité, pensée en termes de « processus », de « production » et d'« agencements de subjectivation » ?

Félix Guattari : Plutôt que de penser les problèmes contemporains en termes d'infrastructures matérielles productives et de superstructures idéologiques, il me semble beaucoup plus pertinent, non pas de penser la subjectivité comme la nouvelle infrastructure, mais disons de considérer qu'elle est devenue l'objectif numéro un des sociétés capitalistiques, des sociétés contemporaines...

On peut se demander si ça n'a pas été toujours l'objectif de toutes les sociétés de produire de la subjectivité, les productions matérielles n'étant que des médiations vers cette maîtrise de la production de subjectivité. Cela implique évidemment de sortir du dualisme entre sujet-objet, matière-esprit, moi-autrui, être-valeurs... et donc de repérer ce que sont les pratiques qui font la traversée entre ces domaines qui sont séparés de manière manichéiste.

O. Z. : Votre manière de penser la subjectivité met définitivement fin au primat donné à la notion d'individu (opposé au *socius*), pivot des sociologies postmodernes.

F. G. : Je pars de l'idée que la subjectivité est toujours le résultat d'agencements collectifs, qui impliquent non seulement une multiplicité d'individus, mais aussi une multiplicité de facteurs technologiques, machiniques, économiques...,

une multiplicité de facteurs de sensations disons pré-personnels. L'individu, pour moi, n'est qu'un cas particulier d'agencement lié à un certain type de culture, de pratiques sociales. Je récuse par avance l'espèce de réductionnisme qui consiste à penser la communication et la culture comme résultant d'une interaction entre les individus. Il n'y a pas d'interaction entre les individus, Il y a constitution de la subjectivité à une échelle d'emblée transindividuelle.

Ce que vous voyez avec le langage... Vous n'inventez pas le langage au fur et à mesure que vous parlez... Le langage vous habite, coexiste à des aires sociales écologiques et éthologiques dans lesquelles vous vous insérez... Il en va de même avec tous les processus de subjectivation.

O. Z. : Selon vous, les processus de subjectivation sont d'emblée extensibles à l'altérité et au champ social...

F. G. : Au champ social, au champ technologique... Cela dépasse complètement la sphère anthropologique, s'étend au devenir animal, au devenir végétal... La subjectivité, c'est ce qu'il y a de plus riche, de plus hétérogène... Le champ social, c'est déjà réductionniste.

O. Z. : Quel rôle joue l'art contemporain pour vous ? Faut-il lui accorder une place particulière comme paradigme de subjectivation ?

F. G. : Dans ce contexte, la pratique artistique a à la fois un impact dans le domaine du sensible, dans le domaine des percepts et des affects, et en même temps une prise directe sur la production d'univers de valeurs, d'univers de référence et de foyers de subjectivation. Pensez à l'émergence de la musique polyphonique en Occident, c'est un mode mutant de subjectivation... Des façons de voir, de sentir, d'être affecté tout à fait mutantes... Au même titre que les machines sociales, les machines technologiques d'information ou de communication, les machines esthétiques sont productives de mutation de la subjectivité, par extraction de percepts et d'affects déterritorialisés, d'affects mutants.

O. Z. : En quoi la production de subjectivité des machines esthétiques contemporaines peu-elle résister devant le « rou-

leau compresseur » de la subjectivité postcapitalistique, que vous évoquez dans *Chaosmose* ?

F. G. : Disons que l'art est le domaine qui résiste. C'est dans le maquis de l'art que l'on trouve des zones de résistance à ce laminage de la subjectivité capitalistique. C'est là que l'on trouve une prolifération de champignons parasites, des noyaux de résistance à ce réductionnisme dominant de la subjectivité.

En ce sens, les artistes cherchent toujours à revenir à ce point d'émergence de la production de subjectivité pour eux, pour la collectivité... On peut avoir d'autres représentations : on peut dire que l'art s'est développé comme discipline autonome, comme champ d'expansion d'une certaine spécialisation de la subjectivité. Mais on peut voir aussi que l'art est un phénomène de résidualité par rapport à un réductionnisme de la subjectivité. Finalement les artistes sont comme des chevaliers errants, comme des Don Quichotte d'une chevalerie en perdition d'un certain type de subjectivation. L'art va dans le sens de l'hétérogénéité contre l'homogénéité capitalistique.

O. Z. : L'art contemporain du point de vue de la subjectivité a-t-il perdu le combat, en particulier face aux médias ?

F. G. : On le voit avec l'appauvrissement de l'industrie du cinéma... La subjectivité produite à l'échelle industrielle et massmédiatique, est une subjectivité réduite, laminée, dévastée, qui perd sa singularité. Mais – ce n'est pas une situation irréversible – on peut imaginer une évolution postmédiatique et une resingularisation de la subjectivité... Le capitalisme aujourd'hui tend à implanter ses modes de subjectivation sur toute la planète. Nous sommes dans un état de paupérisation de la subjectivité et, de plus, de sa mise en fonctionnalité, en particulier avec l'effondrement des pays de l'Est et la colonisation systématique du tiers-monde par les médias.

O. Z. : Dans votre essai *Qu'est-ce que la philosophie ?* écrit avec Gilles Deleuze, vous définissez l'art comme un « être de sensation », et l'artiste comme un producteur d'affects et de percepts. Cette idée de l'œuvre m'apparaît quelque peu limitative au regard des pratiques artistiques actuelles. N'est-ce pas une façon de reterritorialiser l'art sur une zone empirique ?

F. G. : On a fait un livre sur la philosophie, non sur l'art... Ce qui nous intéresse, c'est de définir les traits distinctifs qui séparent le concept de la fonction scientifique et des affects et des percepts... On a cherché à refonder la spécificité du concept philosophique. C'est pourquoi tout ce livre est tendu vers cet objectif.. On a parlé de l'art dans *Kafka, Pour une littérature mineure, Mille plateaux, L'anti-Œdipe*, dans d'autres perspectives.

O. Z. : Les rapports entre ces domaines sont pourtant plus intéressants que leur recadrage.

F. G. : A la fin de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, dans le chapitre sur le cerveau, on marque bien la possibilité des rapports transversaux entre l'art, la science et la philosophie... comme jonction des trois plans (composition, référence, immanence). Il y a une mode héritée de la contre-culture des années 60, de l'intercommunication facile des différentes disciplines, c'est le mythe de l'interdisciplinarité. Les scientifiques vont donner la main aux artistes, qui vont donner la main aux philosophes, aux politiciens, ou à Dieu sait qui... Et tout va mieux aller. Or ce n'est pas comme ça que cela se passe... Les langues se différencient, les objets se singularisent... il y a des rapports d'étrangeté qui s'établissent...

Bien sûr, il y a des transversalités possibles... mais elles ne sont pas à portée de la main. On ne les trouve peut-être justement que dans un rapport de spécification, de singularisation de chacune des disciplines. C'est à travers ça qu'on peut trouver des rapports déterritorialisés, des machines abstraites qui établissent des communications entre les systèmes de pensée...

O. Z. : Vous développez cette conception de l'art comme être de sensation essentiellement à partir de la littérature (Joyce, Melville, Woolf, Faulkner, Kleist, Kafka...), de la musique (Messiaen, Debussy...) et de la peinture (Cézanne, Fontana, Bacon, Mondrian, Kandinsky...). Mais vous n'abordez pas ou à peine le champ de l'art contemporain qui ne se définit plus par le primat accordé à un matériau, ou à un médium et sa tradition, mais par la multiplicité de langages, dont l'usage de matériaux conceptuels. Peut-on parler pour l'art contemporain d'un conceptualisme de la sensation ?

F. G. : Car vous pensez que l'art conceptuel n'a pas affaire à un être de sensations... ?

O. Z. : Je ne sais pas si la sensation y joue un rôle aussi déterminant qu'en peinture, voire même qu'au cinéma. Je pense à la caméra de Cassavetes aussi ivre que les personnages qu'elle filme.

F. G. : Non, l'art conceptuel produit les sensations les plus déterritorialisées qu'il puisse engendrer... Au lieu de travailler avec la peinture, avec les couleurs, avec les sons, il travaille avec un matériau qui est le concept. Mais ce n'est pas du concept pour faire du concept, c'est du concept pour faire de la sensation... Il peint avec du concept, avec un environnement spatial, urbain ou naturel. Il change de matériau. Il vise, comme vous dites, une transgression, une déterritorialisation – je ne sais pas comment dire autrement – de la sensation... Il est d'autant plus dans la sensation qu'il déconstruit les sensations redondantes, les sensations dominantes... Il la saisit d'autant plus...

O. Z. : Même lorsqu'il s'agit de matériaux abstraits, de matériaux conceptuels ?

F. G. : Evidemment, peut-être encore plus ! Car là, la liberté de mutation n'a plus de support formel. Oui, il y a des matériaux déterritorialisés. Et l'art conceptuel cherche les matériaux les plus dématérialisés... Même s'il les cherche de façon parfois très pauvre, parce que finalement l'art conceptuel n'est pas, la plupart du temps, « conceptuel ».

O. Z. : Mais qu'il ne le soit pas, ce n'est pas un problème.

F. G. : Oui, absolument pas.

O. Z. : L'artiste, même conceptuel, est donc un inventeur de sensations.

F. G. : Oui.

O. Z. : Quand l'art mobilise des matériaux totalement conceptuels (le plus souvent objet-langage), comment s'effectue selon vous cette mutation de sensations ?

F. G. : Ce n'est pas tant des matériaux qu'il va chercher que des points de déterritorialisation à travers ces matériaux. Il va chercher ce qui casse, ce qui fuit, ce qui permet de se faufiler entre, en dehors des redondances dominantes. Il est prêt en effet à aller fouiller toutes les poubelles – de la société, de la philosophie, de tous les domaines de la pensée – pour sortir de là, pour sortir de cette espèce d'enlèvement de la perception et de l'affection, pour produire des percepts et des affects mutants... Pour produire un type de sentir qui va engendrer des mutations dans le domaine de l'infini... C'est un nouveau mode de finitude, pour produire un autre rapport à des univers incorporels...

O. Z. : En fait l'idée de « déterritorialisation », de matériaux déterritorialisés venue de *L'anti-Œdipe*, me semble entrer en contradiction avec la notion de « plan de composition » pour l'art contemporain (opposé à un plan d'immanence pour la philosophie et un plan de référence pour les sciences). A moins que votre « plan de composition » ne soit aussi un plan de déterritorialisation, de déconnexion, de déstabilisation, de déconstruction ?

F. G. : Les deux mouvements vont ensemble. C'est à la condition de défaire les pouvoirs de redondance qui habite le matériau, de recomposer d'autres maisons, un autre cosmos, d'autres constellations d'univers, que la composition est possible. Ce qu'il a de plus important dans cette idée de « plan de composition », c'est la perspective pragmatique qu'elle ouvre. Cela veut dire qu'il y a quelque chose à faire, que l'on n'est pas prisonnier d'un état de chose, dans une société donnée, dans un état de technologie donnée. Avec ça on peut engendrer. Et ce paradigme de créativité critique déborde en importance le champ de l'art... C'est quelque chose qui concerne la pédagogie, la psychiatrie, tout le domaine de la vie sociale... Implanter cette idée que c'est comme ça, mais ça pourrait être autrement... Surtout dans le contexte du post-modernisme qui a baissé les bras devant l'idée d'innovation sociale, devant l'idée de mutation des rapports humains...

O. Z. : Cette notion de composition ne risque-t-elle pas de se confondre avec l'appel incessant à la créativité, mot d'ordre

de nos sociétés toujours plus conservatrices ? Je pense par exemple aux cellules de créativité dans les entreprises.

F. G. : Vous êtes bien conscient que c'est un mot d'ordre obsessif, car la créativité s'éteint partout. Il y a une perte de créativité collective... Dans le domaine de la recherche scientifique, par exemple, ou encore dans le domaine social, où l'on assiste à un effondrement total. En Yougoslavie, avec le retour des guerres tribales, ou ailleurs, quand on refonde la religion sur des bases intégristes fondamentalistes... De là cet appel désespéré à la créativité. Que les artistes, que les philosophes, les intellectuels se réveillent ! Mais nous sommes dans une période de glaciation complète et on réclame de la chaleur... Et c'est la glaciation qui domine.

Vous évoquez les cellules de créativité dans l'industrie : c'est que précisément le laminage de la subjectivité est telle, dans la recherche, parmi les cadres, etc., que cela devient une sorte d'urgence vitale pour les entreprises de pointe de resingulariser au minimum la subjectivité... Comment sortir de l'empâtement des significations dominantes ? D'ailleurs pourquoi pas ? Je ne suis pas contre la créativité dans tous les domaines, y compris dans le domaine de la production... Mais cela ne répond que de manière très partielle à l'immense enlèvement de la subjectivité dominante. Je ne vois pas ce que vous voulez opposer à cette notion de composition...

O. Z. : Un terme peut-être plus en résonance avec les pratiques artistiques actuelles.

F. G. : Ce n'est pas une affaire de concept, mais une affaire de pratiques de sensation... Ce n'est pas une question de redéfinition mais une question d'invention, de production, de mutation de subjectivité...

O. Z. : Des mots qui créent d'autres directions ?

F. G. : Les mots, si c'est des mots d'ordre, je n'en vois pas tellement l'intérêt... Le terme de composition peut vous paraître insuffisant, mais il me semble que l'on fait toujours quelque chose avec quelque chose. Mettez le terme plus ancien de « praxis » à la place. Est-ce bien nécessaire de faire quelque chose, de faire muter quelque chose, en même temps de libérer quelque chose ?

O. Z. : Peut-être que votre modèle de référence n'est pas tant l'art contemporain, en tant que pratique institutionnalisée, qu'un paradigme esthétique expansif, qualifiant autant la création artistique que la « subjectivité polyphonique, animiste et transindividuelle » propre au monde de la petite enfance, de la passion amoureuse, de la folie... ?

F. G. : Disons que l'art contemporain reste cadré. Il y a un univers de référence, un univers de valorisation, y compris de valorisation économique, qui cadre l'œuvre, qui la qualifie comme telle, la saisit dans un champ social. Il y a une découpe institutionnelle.

O. Z. : La responsabilité du discours se situe peut-être dans le repérage de ce que peut produire l'art comme modes de vie, comme pratiques sociales.

F. G. : C'est-à-dire que l'on est dans une situation comparable à celle que l'on disait sur la création dans l'industrie. Il y a d'autant plus de déploiement d'activités économiques sur l'art, qu'il y a une volonté collective d'écraser l'art. C'est la bataille de Verdun. Il y en a quelques-uns qui en réchappent, on se demande comment ! Mais ceux-là sont valorisés, car l'on n'est pas parvenu à les abattre. Ce qui reste massivement de l'art, c'est le design, c'est la pub... C'est le laminage de la subjectivité qui tend à le dominer, c'est quelque chose d'effroyable quand on voit le comportement de soumission des gens qui vont à Beaubourg, qui vont s'imprégner des critères dominants et qui, se faisant, acquièrent un vernis culturel mais se coupent de tout rapport avec ce caractère autopoïétique de l'œuvre, et qui les concerne dans leur perceptions, dans leurs rapports amoureux, leurs rapports perceptifs au monde.

O. Z. : La dernière exposition de Beaubourg (« Manifeste ») est à ce titre un exemple criant de malentendu. Comment trouver des connexions, des relais, quand l'exposition elle-même échoue à dire autre chose que le Musée (une collection d'achats). On peut multiplier les centres d'art, disséminer place du Châtelet ou sur les autres places de la ville des installations d'artistes, parler d'art en *prime time*..., il ne se pas-

sera jamais rien si l'on ne peut dégager des rapports, ce que vous appelez des « synapses existentielles ».

F. G. : Vous mettez beaucoup l'accent sur le caractère de libération que représenteraient les mots, la définition, le langage. Moi, je n'y crois pas trop. A chacun selon ses talents... mais la clef du problème c'est la capacité de la collectivité à entrer dans d'autres paradigmes éthiques et esthétiques. Vous parlez d'installations sur les places publiques. Place du Châtelet, je pense à la tour Saint-Jacques telle que Breton l'a vue. Il y en a partout des tours Saint-Jacques. Y compris dans votre appartement, dans la vie quotidienne, etc. C'est la capacité de saisir une resingularisation de la vie, le sel de la vie, l'envie d'avoir un rapport aux sons, aux formes plastiques, aux formes environnementales... C'est beaucoup plus cette mutation des pratiques sociales, écologiques, mutation de l'environnement praxique, qui donnera une autre réception à l'art, plutôt que des explications et des conceptualisations.

O. Z. : Toute une génération d'artistes réintroduit aujourd'hui la narration et la fiction dans leur travail, à la suite d'œuvres comme celles de Marcel Broodthaers, Richard Prince, Jean-Luc Vilmouth... Montage, récits, fragments de discours, narrations recomposées ou détournées... Faut-il voir dans cette nouvelle narrativité ce que vous appelez des formes d'« énonciation partielle » propres aux processus de subjectivation ?

F. G. : Nous nous sommes évertués avec Gilles Deleuze, pendant des centaines de pages, à souligner que l'on refusait le primat de la sémiologie signifiante, mais que l'on considérait que les traits de matière d'expression des autres composantes signifiantes : matières plastiques, spatiales, musicales, etc., avaient leurs lignes de composition propres. Alors vous me dites que l'on peut tout rabattre sur la narrativité de type linguistique : c'est que l'on a vraiment échoué à se faire entendre.

O. Z. : Mais comment se produit la subjectivité, si ce n'est sur un mode narratif ?

F. G. : Non en terme de narrativité, mais en terme de foyers de production mutants de subjectivité. Non pas en terme de récit précisément.

O. Z. : Le concept de « ritournelle » que vous formulez comme cristallisateur du territoire existentiel ne comportet-il pas une base narrative ? Une histoire ?

F. G. : L'histoire, c'est par définition quelque chose de discursif. Il y a un terme, puis un autre terme, puis un troisième qui se rapporte aux deux premiers. Il y a montage, plus que composition. Alors que dans ma façon de voir les choses, la mutation subjective opérée par la ritournelle esthétique n'est pas discursive, puisqu'elle touche le foyer de non-discursivité qui est au cœur de la discursivité. C'est pour cela qu'elle passe toujours par un seuil de non-sens, un seuil de rupture des coordonnées du monde.

Pour pouvoir faire du récit, raconter le monde, sa vie, il faut partir d'un point qui est innommable, iracontable, qui est le point même de rupture de sens et le point de non-récit absolu, de non-discursivité absolue. Et cela, c'est quelque chose qui n'est pas non plus abandonné à une subjectivité transcendante, indifférenciée, c'est quelque chose qui se travaille. C'est cela l'art. Ce point innommable, ce point de non-sens, que l'artiste travaille. Dans le domaine de la schizoanalyse, on est sous le même paradigme esthétique : comment peut-on travailler un point qui n'est pas discursif, un point de subjectivation qui va être mélancolique, chaotique, psychotique... ?

O. Z. : C'est dans ce sens qu'il faut parler d'a-signification ?

F. G. : De rapport d'a-signifiante. Evidemment, une fois que le saut est fait, une fois que la mutation subjective est faite, ça va... Une fois la mutation impressionniste faite, par exemple, on retrouve la vision impressionniste sur les morceaux de sucre, dans les publicités, partout... La faille d'a-signifiante qui a surgi dans la perception impressionniste est totalement reprise.

O. Z. : Re-sémantisée ?

F. G. : Réinscrite dans les significations qui deviennent dominantes.

O. Z. : Ce passage par ce point d'a-signifiante, est-il pour vous le critère artistique, ce que l'art met à l'épreuve ?

F. G. : Certainement. Prenez par exemple un peintre que j'aime beaucoup, Fromanger. Là vous avez une de ses premières toiles. Ce qui m'intéresse, c'est comment Fromanger s'est confronté aux mutations a-signifiantes qu'il a rencontrées, celle d'un mode de vie, celui de son enfance proche de la délinquance, celle de 68 et de l'atelier des beaux-arts, celle d'affronter la présence menaçante de l'art abstrait, de l'art conceptuel. Comment s'est-il débrouillé avec tout cela ? A ce moment-là, il y a une trajectoire, ce qui compte là, c'est le processus, le travail, la processualité qui fait qu'un artiste continue d'être un artiste, au prix quelquefois d'une décomposition de sa personnalité.

O. Z. : L'épreuve d'a-signifiante met aussi en jeu la vie, l'existence de l'artiste.

F. G. : Il y a une autre dimension que l'on pourrait appeler transnomadique : la façon dont l'artiste fait face, assume ces foyers d'a-signifiante, ne passe pas par le concept mais par un matériau qui développe une puissance de transversalité. Le matériau est porteur de fonctions pathiques. C'est-à-dire que dès lors que tu as fait cette transmutation de toi-même par cette œuvre, alors cette œuvre est capable de transmettre, de produire le même type de mutation subjective chez celui qui y est confronté.

O. Z. : Cela n'a rien à voir avec la seule expression de soi. Il s'agit d'un rapport de production de subjectivité.

F. G. : L'œuvre est dans un rapport d'autopoïèse. Elle n'est pas déjà là pour livrer un message, mais pour donner le témoignage d'un processus d'autoproduction. C'est une idée banale, mais la mutation de l'œuvre n'appartient pas à l'artiste, elle l'entraîne dans son mouvement. Il n'y a pas un opérateur et un matériau objet de l'opération. Mais un agencement collectif qui entraîne l'artiste, individuellement, et son public, et toutes les institutions autour de lui, critiques, galeries, musées...

O. Z. : En même temps que vous dénoncez violemment l'effet dévastateur des médias sur les processus de subjectivation,

vous faites l'hypothèse d'une société postinédiatique. Laissera-t-elle plus de chance à une hétérogénéité subjective ?

F. G. : C'est important pour moi d'affirmer par provocation – délibérée – le caractère de finitude du rapport aux médias actuels. Cela ne va pas durer toujours, on voit bien aujourd'hui en France l'état de catastrophe des télévisions, et demain de la presse écrite. Ça va aller mieux après ? Mais je n'en sais rien, tout peut mourir... Imaginez le paysage français avec la mort du *Monde* ou de *Libération*, cela change beaucoup la subjectivité. Quand on voit comment la presse de droite s'est décomposée... Il est possible que les médias tombent au rang de banalisation du téléphone. Et que la fascination du média disparaisse, remplacée par d'autres pratiques télématiques, d'interactivité, avec banques de données, etc. Les médias continueront d'exister, comme le téléphone, mais ne seront plus investis de la même façon.

O. Z. : Etes-vous pessimiste ou non ?

F. G. : Axiologiquement pessimiste. Je dirais : « Ecoutez, asseyez-vous, j'ai une bonne mauvaise nouvelle à vous annoncer, cela tient à peu près pour l'instant, mais ça peut s'arrêter ». A partir de là qu'est-ce que l'on fait ? Le champ est ouvert. On peut imaginer autre chose que cette société médiatique. D'autant plus qu'il n'y a pas que des facteurs négatifs, il y a aussi des facteurs technologiques qui permettent de recomposer les choses tout à fait autrement. En particulier, la jonction de l'écran audiovisuel avec la télématique et l'informatique est quelque chose qui va ouvrir des possibilités assez incroyables de recomposition. Mais là encore rien n'est donné. La société postmédiatique sera inventée, créée dans la perspective d'un nouveau paradigme esthétique-politique, ou ne le sera pas du tout.

O. Z. : C'est au cas où elle ne le serait pas du tout que, dans *Chaosmose*, vous proposez la notion d'écologie du virtuel, comme défense des espèces culturelles menacées, mais aussi comme « formation de subjectivités inouïes, jamais vues, jamais senties ».

F. G. : Attention à cet égard de ne pas tomber dans un mythe progressif, comme si tout évoluait dans le bon sens avec le

mouvement capitaliste et machinique. On assiste à la mort du cinéma allemand, japonais, italien. C'est un désastre incroyable, la mort d'espèces comme cela, comparable à la disparition de certaines espèces d'oiseaux ou de mammifères. Je pense à une réflexion de Fernand Braudel, me racontant qu'il avait été apostrophé par les gens des Annales : « Faites très attention, si vous continuez dans cette voie, vous allez faire mourir l'Histoire ». Mais pour lui, l'Histoire était mortelle, même si les historiens la vivent comme une espèce culturelle transcendante.

O. Z. : Dans ce contexte, l'artiste est un écologiste du virtuel. Un héros de la survie subjective ?

F. G. : Oui : un héros de la défense des espèces incorporelles. Non seulement de la défense, mais aussi de leur promotion, de leur prolifération, de leur machinisme propre.

O. Z. : Votre pensée, depuis *L'anti-Œdipe* jusqu'à *Chaosmose*, répond à un modèle machinique. Comment la machine intervient-elle dans l'ordre de la production de subjectivité ?

F. G. : A la différence d'un penseur comme Heidegger, je ne crois pas que la machine soit quelque chose qui nous détourne de l'être. Je pense que les phylums machiniques sont des agents producteurs d'être. Ils nous font entrer dans ce que j'appelle une hétérogenèse ontologique. Je ne fais pas d'opposition entre le monde technique (l'ontique) et l'ontologie. Toute la question est de savoir comment sont agencés les énonciateurs de la technologie, y compris les machines biologiques, esthétiques, théoriques, etc., de recentrer la finalité des activités humaines sur la production de subjectivité ou d'agencement collectif de subjectivité.

O. Z. : L'énonciation, c'est la production de subjectivité ?

F. G. : C'est ça.

O. Z. : Et le modèle est machinique ?

F. G. : Oui, la discursivité machinique a toujours son correspondant dans un agencement d'énonciations non discursives, avec rupture a-signifiante. Je ne fais pas dépendre la machine

de la techné, je considère que la techné n'est qu'un cas de machinisme, j'élargis le concept de machine – je ne suis pas le seul – au sens où Francisco Varela et Umberto Maturana ont parlé de machine systémique, Chomsky de machine linguistique... Je pense qu'il y a un niveau machinique qui traverse, s'incarne à des niveaux technologiques, biologiques, artistiques, esthétiques, etc.

Ce qui compte dans la machine, ce ne sont pas ses rouages mais, comme dit Varela, son organisation autopoïétique. Varela différencie les « machines autopoïétiques », qui produisent autre chose qu'elles-mêmes, des « machines allopoïétiques », qui engendrent leur propre organisation. Il considère que les machines technologiques ne sont pas autopoïétiques. Pour moi ce n'est pas une objection, car les machines allopoïétiques sont toujours en rapport avec des machines autopoïétiques, et constituent des agencements avec les êtres humains. Elles sont autopoïétiques par procuration.

O. Z. : Le concept de machine rejoint-il celui d'organisme vivant, de système biologique ?

F. G. : Non, parce qu'il y a des machines qui ne sont pas des organismes. La machine axiomatique.

O. Z. : Les machines abstraites ?

F. G. : Les machines esthétiques, par exemple. Elles dépassent l'organe, mais renvoient à un corps sans organe qui est son énonciateur de référence. Énonciateur non individué.

O. Z. : Auriez-vous un exemple de machine esthétique ?

F. G. : Je prends toujours le même exemple : la musique de Debussy et ses nombreuses composantes hétérogènes, le retour à une musique modale, l'influence de la musique française, orientale... Ces composantes cristallisent singulièrement sur les premières œuvres de Debussy. Il suffit de quelques notes de Debussy pour être immédiatement dans l'univers debussiste. C'est une énonciation, une coupure, une sorte de foyer non discursif. Il y a non seulement la dimension musicale, mais aussi des dimensions adjacentes, plastique, littéraire, sociale (les salons, le nationalisme), etc. C'est donc un univers hétérogène avec des composantes multiples.

Cette constellation d'univers de référence forme un énonciateur qui donne sa consistance aux notes pentatoniques, à l'écriture sur le papier, aux interprétations. Il y a bien quelque chose qui fait se tenir tout cela ensemble, c'est ce que j'appelle le foyer énonciatif incorporel. Et qui peut se dissoudre...

C'est à la fois éternel, parce que c'est un incorporel, c'est une éccéité, quelque chose que l'on ne peut pas situer dans le temps et dans l'espace, mais qui pourtant est née à une certaine date et qui s'effacera. On oubliera Debussy à partir d'une certaine date, quitte à le redécouvrir plus tard...

O. Z. : Cette cristallisation d'univers incorporel dans une note est d'ordre ontologique ?

F. G. : C'est une mutation ontologique.

O. Z. : Que l'on peut saisir sous le paradigme de la machine ?

F. G. : Oui, parce que les différents systèmes de discursivité sont tous rapportés à des phylums mécaniques. La discursivité de l'écriture musicale, de la polyphonie, de l'interprétation symphonique, etc. Mais qu'est-ce qui fait que toutes sont composantes, sont accrochées ensemble ? Dans les écosystèmes, les parties forment un tout, parce qu'elles forment un organisme repérable dans l'espace et le temps. Mais au plan incorporel, qu'est-ce qui fait que cela forme un tout ? Où ça commence, où ça finit, Debussy ? Et pourtant, c'est parfaitement consistant.

O. Z. : Pour finir, une question sur le temps. Dans votre réflexion avec Deleuze, il y a tout un passage sur l'idée d'événement. Pensez-vous que ce soit du côté de l'art que l'on peut chercher un autre rapport au temps ? Je cerne mieux votre rapport à l'être (mutation ontologique), mais moins votre conception du temps dans l'hypothèse d'une évolution postmédiatique ?

F. G. : On peut prendre cette question avec Marcel Duchamp, qui a marqué l'émergence d'un devenir qui échappe complètement au temps. L'événement vient comme rupture par rapport aux coordonnées de temps et d'espace. Et Marcel Duchamp a poussé le point d'accommodation pour montrer

qu'il y a toujours en retrait des rapports de discursivité temporelle, un index possible sur le point de cristallisation de l'événement hors temps, qui traverse le temps, transversal à toutes les mesures du temps.

O. Z. : Il y a transversalité de l'œuvre par rapport au temps, si la mesure du temps se ramène au battement de l'horloge, aux points de la chronologie, au temps social et historique.

F. G. : Oui, sinon l'instant est un devenir ; l'instant, au lieu d'être passivement enchâssé entre le passé et le futur, devient germinatif, il développe des coordonnées ontologiques.

O. Z. : Pourrait-on parler alors de production de temporalité ?

F. G. : Disons: production de temporalisation.

O. Z. : Serait-ce une façon de dé-chronologiser le temps ?

F. G. : Ce serait une composition ontologique du temps, un développement compositionnel du temps, une autre façon de battre le temps à travers des devenirs.

O. Z. : Si je vous suis, le terme « art contemporain » serait non valide. Il vaut mieux parler d'art acontemporain.

F. G. : D'art *atemporalin*, où le curseur du temps est ramené au point de foyer autopoïétique, où la catégorie du temps se dissout.

O. Z. : Se dissout et se recompose.

F. G. : Se recompose comme devenir.

