



PIOTR KOWALSKI

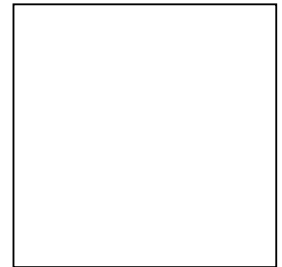
## Entretien avec Félix Guattari

**Félix Guattari :** On a généralement considéré ton travail comme traitant, pour l'essentiel, une matière scientifique. Or, pour moi, ce n'est pas apparu complètement évident. C'est plus une ouverture cosmique qui me semble caractéristique de ton travail, les éléments scientifiques étant relativement accessoires comme moyens d'expression.

**Piotr Kowalski :** Oui, mais il ne m'est pas simple d'arriver au centre de mes préoccupations. On pourrait peut-être parler, en guise d'introduction, du fait que la science et la technique m'ont toujours semblé, sinon être elles-mêmes l'inconscient collectif, être le chemin privilégié qui y mène, car c'est là que la société en tant qu'organisme est la plus vulnérable et qu'elle a formé le moins de défenses.

C'est comme si depuis Galileo l'effort laïque de siècles de pensée pour se débarrasser des mythes religieux en avait forgé d'autres, scientifiques, qui s'étaient substitués aux anciennes mythologies pour former par sédimentation notre nouvel inconscient. Ce qui est au centre de mon travail peut-être – mais on ne connaît jamais très bien soi-même ce qu'on fait –, c'est d'avoir porté un regard critique sur ce qu'est la science, et ce qu'est la connaissance aujourd'hui.

**F. G. :** Oui, mais cela implique qu'on n'ait pas une conception réductionniste, mécaniste de la science et également une conception réductionniste du cosmos. Les éléments technico-scientifiques hantent la subjectivité, et font plus que la hanter



**Piotr Kowalski,**  
sculpteur, architecte,  
combinant art et  
technologie.

d'ailleurs, puisque pour une grande part ils la produisent directement, comme la subjectivité assistée par ordinateur. Il n'y a pas qu'une transmission d'information, il n'y a pas que des réseaux de messages, il y a aussi une modélisation de la sensibilité, on pourrait dire une sorte de pétrissage de l'imaginaire qui s'opère par les nouveaux moyens technico-scientifiques, en particulier informatiques, télématiques, etc. On n'a donc pas un rapport simple entre le cosmos et la subjectivité, mais un cosmos complètement travaillé, élaboré, réinventé, si l'on peut dire. Symétriquement, la subjectivité se trouve en position différente par rapport au cosmos. Il y avait eu la révolution copernicienne qui a décentré le sujet dans le monde.

**P. K. :** Et la révolution psychanalytique et de darwinisme.

**F. G. :** D'une certaine façon il y a eu décentrement de la subjectivité. Et, aujourd'hui, il me semble intéressant de revenir, je dirais à une conception animiste de la subjectivité, de repenser l'Objet, l'Autre, comme pouvant être porteur de dimensions de subjectivation partielle ; le cas échéant à travers des phénomènes névrotiques, des rituels religieux, ou des phénomènes esthétiques, par exemple.

Je ne préconise pas pour autant un retour pur et simple à un irrationalisme. Mais il me semble essentiel de comprendre comment la subjectivité peut participer à des invariants d'échelle, c'est-à-dire comment elle peut à la fois être singulière, singularisée sur un individu, sur un groupe d'individus, mais aussi être supportée par des agencements d'espace, des agencements architecturaux, plastiques, ou tout autre agencement cosmique.

Comment donc est-ce que la subjectivité se trouve à la fois du côté du sujet et du côté de l'objet. Il en a toujours été ainsi, bien entendu. Mais les conditions sont différentes du fait du développement prodigieux, exponentiel, des dimensions technico-scientifiques de l'environnement du cosmos.

**P. K. :** Je pense que le réveil de la conscience de cette situation avait déjà commencé au temps de Jarry, ou par Jarry, puisqu'il a dit le premier que la machine était un exo-squelette de l'homme : il a pensé que toute la projection machinique – et son époque était juste le début de notre ère des

machines – était une fabrication et une extension du corps ; personne d'autre n'a songé à cette liaison intime, organique, entre la machine et l'homme. Ce réveil de la critique, du regard critique vers la machine, vers la technologie, me semble très important, d'autant plus que c'était à l'aube de la science moderne, à l'ère de sa gloire qui n'a fait que s'amplifier par la suite. Mais je crois que le regard critique, les essais de Duchamp mis à part, ne s'est pas tellement amplifié du côté des artistes.

**F. G. :** Il conviendrait de dissocier cette dimension machinique que tu relèves chez Alfred Jarry et Marcel Duchamp de toutes les contraintes mécaniques qui parasitent notre société. En fait, il y a un aspect vivant, un aspect énonciatif qui existe dans la machine. La machine n'est pas simplement la totalité des pièces, des éléments qui la composent, elle est porteuse d'un facteur d'auto-organisation, de feed-back et d'autoréférence même à l'état mécanique. Il y a des machines ou des systèmes autoréférés qu'on retrouve au niveau social, économique, ou au niveau de la biosphère. Et l'énonciation d'un individu qui parle à son voisin, à sa concierge, n'est qu'au « terminal » de l'agencement complexe de tous ces systèmes machiniques dont elle constitue un entrecroisement.

On voit bien, par exemple lorsqu'un ministre de la Défense nationale parle à la télévision, qu'à travers lui s'expriment toutes sortes de groupes, de sphères d'intérêts, d'appareils militaro-industriels, d'ensembles politiques, d'ensembles géostratégiques. Il n'est qu'une sorte de marionnette, de porte-parole qui dispose d'extrêmement peu de marge d'initiative dans son énonciation. Et il suffirait qu'il dise un mot de travers pour qu'aussitôt ça crée des malentendus.

Il en va de même avec l'énonciation artistique. L'artiste est au « terminal » de composantes dont la plupart échappent complètement à sa conscience. Composantes intrapersonnelles, inconscientes, relatives à son histoire individuelle, à son histoire infantile, mais aussi composantes relatives à la culture, aux artistes qui l'ont influencé, au monde au sein duquel il vit.

Pour en revenir à ton cas particulier, il faut relever que tu étais, d'une certaine façon, dans des conditions où tu n'as pas

été protégé ; tu ne t'es pas refermé sur toi-même, tu ne t'es pas constitué une carapace artistique qui t'interdirait d'avoir accès aux aspects technico-scientifiques et aux dimensions nouvelles de l'espace urbain, de l'espace architectural, et à la déterritorialisation des espaces sociaux.

**P. K. :** Ceci se lie pour moi à d'autres choses : comment un artiste peut aujourd'hui revendiquer une liberté, ou prétendre à une certaine liberté d'action, de pensée, vu qu'il est, comme tu le dis, au « terminal » d'une chaîne, et comment ce « terminal » peut prétendre, encore aujourd'hui, à une expression individuelle. Elle me paraît toujours possible, je ne suis pas pessimiste. Je pense que cette possibilité existe, mais une possibilité subversive. On peut prétendre à une certaine expression individuelle aujourd'hui, en faisant un genre de guérilla, en agissant sur l'inconscient collectif, en s'installant justement là où les flux passent d'une façon invisible pour la plupart des gens, donc en s'installant dans la techno-science.

Si un artiste agit autrement, il est tout de suite happé par l'appareil politique ou social qui le manipulera, puisqu'on se méfie des expressions artistiques médiatisées, alors que de la technique et de la science on ne se méfie pas, ou peu. Il m'a toujours semblé qu'à travers la science et la technique l'art peut prétendre à une certaine liberté d'action.

Evidemment cette question se relie à l'espace de vie, à l'espace public. Comment peut-on agir dans cet espace objectif, dans cet espace que nous projetons hors de nous, que nous fabriquons, notre exo-carapace ? Comment construit-on ce monde machinique ? Comment un artiste peut-il aujourd'hui intervenir dans la ville, comme peut-il le faire si les références sont abolies ?

Car il n'y a plus de références historiques urbaines mythiques. Elles ne nous reviennent que par les postmodernes. C'est du révisionnisme historique, ça n'a aucun intérêt, et ça passera comme passe toute mode.

Alors comment agir sans évoquer l'histoire, qui est autre aujourd'hui ? Comment se lier aux villes ? Comment créer dans ces villes *ex nihilo* qui s'appellent « villes nouvelles » ? Comment peut-on agir, et à quoi accrocher cet espace, à quel type de pensée ? Comment le faire pour qu'il devienne espace public, donc espace qui, à mon avis, doit avoir, doit contenir

quelque part un mythe, parce que sans mythe il n'y a pas d'espace public, il n'y a pas de lieu, il n'y a pas de ville.

**F. G. :** Tu es constamment amené à appréhender des seuils existentiels; c'est-à-dire le moment où l'agencement plastique auquel tu travailles prend une consistance suffisante pour être en position énonciatrice. C'est moins le contenu significationnel du mythe dont tu parles qui importe, que le fait qu'il devienne énonciateur.

Mais énonciateur de quoi ?

Énonciateur d'une singularité, énonciateur de la possibilité d'une singularité. Devant l'agencement spatial que tu élabores, je pense à celui de La Défense, quelque chose s'accroche dans la mémoire, quelque chose fait événement, entre en connexion avec des éléments d'une singularité très personnelle te concernant.

Et c'est important, parce que l'on vit dans un monde où il existe une standardisation générale de tous les objets manufacturés, de toutes les idées, de toutes les images, de toutes les pensées, et même de toutes les mémoires.

Par conséquent, la guérilla dont tu parles tend à réintroduire des facteurs de finitude, des facteurs de singularité qui essaient de restituer des coordonnées existentielles essentielles, où des échéances comme celle de la mort, de la naissance, du désir, de la douleur, de la vieillesse, reprennent sens. Ainsi se trouve remis en cause cette espèce de mythe engluant d'une pseudo-éternité qui nous est distillée à travers les mass-médias, une pseudo-éternité d'infantilisme généralisé qui génère le sentiment que tout est téléguidé de l'extérieur : déresponsabilisation, affaïssement éthique de la subjectivité. Le travail de l'artiste est donc là pour créer des coupures et poser des catalyseurs qui vont donner des occasions de reproblématiser l'existence.

**P. K. :** Oui, mais d'une façon, je dirais sophistiquée. Il ne suffirait pas, par exemple, de revenir aux matières brutes pour ramener l'homme à se sentir partie existante de la nature. Ce n'est pas ça. Ça le calmerait plutôt. Ça rentrerait dans la fausse écologie. Il ne suffit pas de lui créer un paysage romantique, néoromantique, d'apporter un bout de nature, ou un peu de sauvagerie à l'intérieur de la ville, pour lui rappeler sa nature.

Il faut à mon avis se servir de moyens plus sophistiqués. Il y aurait là comme une contradiction. Cet univers qui est le nôtre est fabriqué par la machine, et je travaille à travers la machine, à travers l'industrie ; je n'apporte pas la nature brute, j'apporte celle qui est travaillée. Il ne s'agit pas de matière, il s'agit d'espace. Il ne s'agit pas de ce qu'on voit, mais de comment on perçoit cet espace, de comment on s'y comporte, comment on s'y meut. Donc de nouveau comment cet espace s'accroche à notre inconscient et comment il nous fait nous mouvoir malgré nous. Comment il modifie la lumière à notre insu. Comment on perçoit physiquement, comment on s'oriente dans et parmi des objets aussi anciens que la perspective ou que la symétrie. Comment ces choses considérées comme évidentes, pensées comme étant partie naturelle de notre perception, ces choses qui appartiennent à l'agencement de l'espace d'un côté, comment elles constituent de l'autre des objets-concepts encore vivants.

A La Défense, par exemple, je me suis servi de deux de ces outils : d'une part de la géométrie d'espace et des objets, de celle inventée par les Grecs, et qui est toujours vivante pour nous ; donc d'une tradition à reprendre, d'un accrochage à cette géométrisation d'espace qui est encore opérante aujourd'hui à travers la perspective, et à travers la symétrie. D'autre part de la tradition arabe qui est celle du nombre, de la permutation, et qui nous a menés jusqu'à l'ordinateur, jusqu'à la numérisation de notre monde et de nos outils.

En d'autres termes, comment se servir des moyens « historiques », entre guillemets, et comment parler au corps sans raconter des histoires. En le faisant vivre, en lui faisant « faire », comme dans le yoga ou le zen.

**F. G. :** Il me semble que c'est central, cette idée de ne pas raconter des histoires, mais de créer des dispositifs où l'histoire puisse se faire.

**P. K. :** C'est ça, l'histoire des villes.

**F. G. :** C'est exactement ça. Je relève, dans ce que tu dis, que le concept de matière brute est un mythe, un mythe moderniste. On le retrouve dans la Charte d'Athènes de Le Corbusier, à propos des espaces verts, comme s'il y avait une

idée platonicienne d'espace vert qui doit être préservée ; ce que tu appelles la fausse écologie.

En fait il n'y a jamais eu de matière brute, bien entendu. Au néolithique la pierre était taillée, on extrayait des minéraux, des métaux à l'âge du bronze... Il n'y a jamais eu qu'une matière ouvragée ; les paysages ont été constamment remaniés, il n'y a aucun paysage naturel. Vu de loin peut-être, vu à travers des lunettes mythiques. Si tu regardes la mer, immédiatement se plaquent sur ton regard des références, Paul Valéry, Victor Hugo. Toute une pollution significationnelle envahit chaque objet, qu'il s'agisse d'objets « naturels » ou d'objets affectifs. La moindre expression des sentiments est surcodée par le cinéma, par la littérature...

Mais dans nos sociétés conservatrices, on ne veut pas le savoir. On veut faire comme s'il y avait toujours une nature, comme s'il y avait un équilibre entre la nature, la technique et la culture. Toi, au contraire, tu pousses à la consommation, si l'on peut dire. Tu renforces ce jeu de bascule qui fait qu'au lieu de matière brute on a une matière ouvrée. Pas ouvrée à la façon du XVI<sup>e</sup> siècle, mais du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui devient matière d'expression, ce sont des équations, de nouveaux matériaux, des agencements sophistiqués à partir desquels tu donnes l'occasion à la subjectivité de sortir de ces mythes naturalistes, et de se réaffirmer dans d'autres coordonnées.

C'est ce qui te conduit à remettre en question la perspective, la symétrie, etc. Le passé historique lui-même se trouve de ce fait réécrit. Ce n'est pas une politique postmoderniste de citations ; tu utilises la géométrie grecque ou l'algèbre arabe comme des matériaux de référence mentale au même titre que les matériaux technico-scientifiques contemporains.

Cette coprésence de dimensions du passé et de dimensions du présent le plus à la pointe technico-scientifique est importante, parce qu'elle traduit le fait que la subjectivité que tu engendres, dans ma terminologie la subjectivité partielle, une composante de la subjectivité partielle que tu engendres, travaille autant avec des dimensions objectives déterritorialisées. L'œuvre ne s'inscrit pas nécessairement dans l'espace visible, mais elle s'inscrit aussi dans l'espace virtuel, dans l'espace algorithmique de la science ; elle incorpore des références imaginaires comme celles du monde grec et du monde arabe,

c'est-à-dire des dimensions relevant de la subjectivité collective. E y a donc articulation d'un dehors menaçant que les technico-scientifiques ont tendance à ne pas vouloir voir et d'un monde de redondances ordinaires, celles qu'on trouve dans l'histoire de l'art, ou dans des références historiques qui habitent la psyché ordinaire.

**P. K. :** Comment peut-on s'inscrire aujourd'hui dans les villes ? Tu vois, c'est ce qui me hante, comment faire une inscription dans un espace urbain aujourd'hui. Comment peut-on imaginer ce qui va se passer dans une ville ? Comment peut-on faire un espace, un espace qui vit, qui, ainsi que tout vrai espace urbain, est comme un théâtre ? Comment agir aujourd'hui pour le produire ? A quoi se référencer ? Est-ce que ça doit être un espace qui s'autoréférence, qui a ses références intégrées, et qu'on peut donc décrypter ? Je ne parle pas d'un système autonome, qui n'existe pas, on le sait depuis Gödel, mais d'un système cohérent avec ses hypothèses et règles intégrées. Ou doit-il être un objet qui a des références à l'extérieur de lui-même, à travers du techné par exemple ?

**F. G. :** Peut-être les deux. C'est là que je parle de seuils existentiels, lorsque les deux dimensions que tu décris s'articulent l'une l'autre. On a d'un côté l'autoréférence qui donne la consistance d'un lieu, qui génère le sentiment d'être quelque part plutôt que d'être nulle part, plutôt que d'être dans la sérialité absolue. Celle par exemple du touriste qui se trouve dans les mêmes pullmans, dans les mêmes cabines d'avion, dans les paysages qu'il a déjà vus trente-six fois dans les catalogues ou à la télévision. C'est alors l'impossibilité de sortir de soi-même, puisqu'on peut faire le tour de la planète sans se dégager des mêmes redondances visuelles et significationnelles. Donc quand on entre dans un lieu singulier qui donne l'occasion de mémoriser un événement, de se sentir exister sur le mode de l'irréversibilité, cela implique qu'un facteur de reterritorialisation de l'espace fonctionne selon une certaine autonomie, une autopoïèse au sens de Francisco Varela <sup>(1)</sup>, qui œuvre pour un espace, pour elle-même, qui a d'une certaine façon ses principes d'autoconsistance. Ne pas se tromper de subjectivité, comprendre que la subjectivité inconsciente d'aujourd'hui n'est plus liée à l'ethnie, à la nation, à la

1. *Autonomie et connaissance*,  
Le Seuil, Paris, 1989.



famille ; elle n'a plus les mêmes modes de reterritorialisation, elle est devenue planétaire. Il en va de même avec la musique, l'information médiatique, etc.

Ne pas se tromper de subjectivité implique de faire entrer en scène des dimensions cosmiques. Pas le « ciel étoilé » de Pascal, mais l'univers du big bang, si le big bang a encore un sens, ce qui n'est pas sûr, aux dernières nouvelles, tous ces éléments qui fascinent en particulier tellement les enfants, c'est-à-dire des subjectivités qui ne sont pas encore prisonnières de la drogue des urgences de la vie quotidienne, des enjeux de promotion. Les enfants sont, en effet, complètement passionnés par ce monde du cosmos et par ce monde technico-scientifique.

**P. K. :** Le mien est venu jouer à mon ordinateur comme on joue du piano dès l'âge de trois ans, sans problème.

**F. G. :** C'est un phénomène qui pourrait être général, mais qui malheureusement ne l'est pas car tous les enfants ne vivent pas dans un contexte qui leur permet de trouver une expression comme celle-là.

**P. K. :** Ils le prennent de l'air. C'est dans l'air comme on dit, donc c'est quelque part. C'est l'inconscient collectif qui le véhicule partout, puisque les enfants ne le prennent pas, comme ça, de nulle part. Ça doit être visible pour les gosses, car ce ne sont pas encore des mutants, quoique je le pense parfois.

**F. G. :** Il y a un psychanalyste et éthologue américain qui se nomme Daniel Stern, dont un ouvrage vient d'être traduit en français sous le titre de *Monde interpersonnel du nourrisson* dans la collection « Fil rouge » aux Presses universitaires, qui montre qu'avant l'âge de deux ans le nourrisson n'est pas du tout comme un être indifférencié, symbiotique, complètement dépendant de l'autre et incapable de jugement et de connaissance ; il fonctionne au contraire avec une vitalité incroyable pour absorber tout ce qui se passe autour de lui. C'est un livre tout à fait passionnant, et je pense que l'enfant, avant même qu'il ait accès au langage, déchiffre avec avidité le monde environnant qui est celui de la télé, des moyens de transport, du téléphone, etc. Une modélisation de la subjectivité au niveau le plus inconscient s'opère dans ce contexte.

**P. K. :** Il comprend comment ça marche. Il est façonné par ça.

**F. G. :** Oui. A un point inimaginable. Par exemple Daniel Stem explique que quand on présente à un nourrisson l'image de sa mère en vidéo en train de parler, si on décale de quelques dixièmes de seconde la parole par rapport à l'image, il est troublé, il le perçoit, alors qu'il te faudra à toi une demi-seconde ou une seconde de décalage. Le langage fait écran, les significations langagières sociales font perdre cette vivacité de la perception du monde que peut avoir le nourrisson qui se prolongera dans la vision poétique ou dans les accidents psychotiques, dans les expériences oniriques.

**P. K. :** Dans l'art.

**F. G. :** Oui, il y a une intensité de la vision, une reprise de vitalité du rapport au monde. L'image qui me revient toujours est celle du narrateur chez Proust, lorsqu'il s'arrête sur un pavé, dans *Le temps retrouvé*, tandis qu'il laisse s'éloigner les gens qui sont avec lui, parce qu'il veut « attraper » quelque chose de ce « soi émergent », comme dit Daniel Stem, de cette intensité qu'on peut dire absolue de subjectivation qui naît en lui, avec le surgissement de toutes sortes de références à Venise et à une grappe de significations qui s'agglomèrent autour de ce pavé sur lequel son pied bascule très légèrement, trébuche.

Ce n'est pas une métaphore qui est en jeu, c'est un inconscient qui est directement constitutif du réel. Le simple fait que la perception soit concentrée sur l'objet télévisuel n'est pas quelque chose qui va de soi. Dans des sociétés archaïques, l'expérience a été faite de présenter des images sur des magnétoscopes. Les gens les regardent vaguement, puis ils tournent autour de l'appareil ; ils n'en ont rien à faire, elles ne les captent pas. Tandis que le fait de se concentrer sur une image depuis l'enfance, c'est une sorte de fonction machinique hypnotique qui se développe au niveau de l'inconscient. Pour l'enfant qui travaille avec l'ordinateur, c'est toute une logique, et plus qu'une logique, une sensibilité qui se trouve investie sur des objets incorporels. Il existe aussi des décalages de générations considérables. Par exemple mon grand-père était affolé par la sonnerie du téléphone.

**P. K. :** Ma grand-mère pensait que si l'on retirait la prise de courant de son socle, l'électricité s'évaderait du mur. Oui, mais quel art est à faire, mis à part celui qui se fait directement sur des ordinateurs, ou à travers la vidéo, un art qui est donc déjà directement médiatisé.

**F. G. :** Nam Jun Paik, par exemple.

**P. K. :** Mais comment faire pour s'inscrire dans la ville si l'on se sert des matériaux archaïques, des matériaux de tous les jours. Et les matériaux des villes, ce sont des matériaux archaïques.

**F. G. :** Il me semble qu'il est nécessaire d'avoir une notion élargie du concept de matériau. Mais c'est ce qu'a déjà induit Marcel Duchamp. Le matériau peut être classique : de la peinture, un cadre, une toile, mais il peut également concerner un certain nombre d'objets tels que des télévisions, pour Nam Jun Paik, ou des matériaux de récupération, pour Tinguely, etc. Mais cela peut être aussi des matériaux psychiques.

Seulement la situation devient ici très dangereuse, périlleuse, car on peut sombrer dans une espèce d'inanité de l'objet esthétique. Je pense ici à certains vestiges du conceptualisme. Tu poses avec insistance la question du « que faire ? », du « comment faire ? » Il faut se forger un langage ; cela ne vise pas l'œuvre en tant que telle dans son rapport environnemental, dans son rapport au marché de l'art, à la galerie, au musée qui va l'exposer, ou à la place publique qui va l'accueillir, mais l'œuvre qui va s'inscrire dans le phylum évolutif de la production d'un artiste, cette production s'inscrivant elle-même dans le phylum évolutif de l'histoire de l'art, dans toutes les dimensions antérieures et contemporaines ; une écriture qui trouve sa consistance, sa signature, qui donne sa présence à un nom propre.

On voit bien à travers les moyens d'expression très divers, très hétérogènes qui te sont propres, que ce que tu fais est toujours du Kowalski. Parce que la ritournelle que tu articules, relève d'une même obsession qui consiste à briser les cadres perceptifs ordinaires, cadres mass-médiatisés de la subjectivité en réalité standardisée. C'est quelque chose qui te situe, à mon avis, parmi les plus novateurs de notre époque. Il

faudra sans doute beaucoup de temps pour que tu sois reconnu comme tel, mais ce qui sera surtout nécessaire, c'est qu'il y ait des relais, et que cette rupture soit reprise, réaffirmée, qu'elle se développe selon un certain phylum évolutif de la production de subjectivité.

**P. K. :** La production de la subjectivité est différente selon les époques. Si on regarde les gravures du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle représentant des villes ou des villages, on y voit des paysages ou des villes où l'espace est complètement différent du nôtre. Il y a là des espaces très grands, très vides ; l'homme y est tout petit, il y a très peu de gens dans un espace urbain très vaste.

**F. G. :** Alors qu'à l'époque de Jérôme Bosch, au contraire, on trouve des gros plans.

**P. K. :** Oui, tout y est condensé.

Donc, d'une certaine façon, chaque époque a produit son image du monde, l'image de l'espace qu'elle était en train de fabriquer, et qui lui était spécifique comme un nom propre. On reconnaît tout de suite les gravures du XVIII<sup>e</sup> représentant les villes par ce genre d'espace presque abstrait.

**F. G. :** D'espace géométrisé.

**P. K. :** Abstrait. Il ne se passe rien.

**F. G. :** Oui, et quand on pense à la peinture romaine, à celle de Pompéï par exemple, c'est encore à des espaces chargés de mythologies. J'insiste beaucoup sur cette idée de production, parce que les diverses formes d'art, chacune à leur façon, ne font pas que représenter l'espace, elles le produisent pour une part.

**P. K. :** Evidemment.

**F. G. :** Et les intérieurs hollandais opéraient une catalyse d'espace. Un certain concept de portrait est une catalyse de stature, de posture, chez les aristocrates et les grands bourgeois qui se faisaient portraiturer. Le peintre modèle son objet en même temps qu'il lui donne sa contenance. Le peintre n'est pas un appareil de reproduction neutre. Il y a interaction entre l'objet et le producteur d'œuvre. Affirmer un certain concept

d'œuvre, c'est produire un objet, une scène locale particulière bien manifestée et en même temps prendre parti dans le contexte des espaces tels qu'ils sont produits. Si l'on met en comparaison l'exemple de La Défense et ce qu'a fait faire Jacques Chirac devant l'Hôtel de Ville, on voit immédiatement un rapport d'antagonisme, une sorte de guerre des représentations, en fait, une incompatibilité totale.

Je pense aux constructions de Shin Takamatsu à Kyoto, qui fait une architecture quelquefois en forme de machines très provocantes, de machines archaïques d'ailleurs, pas de machines comme les tiennes <sup>(2)</sup>.

**P. K. :** J'ai vu ses maquettes, pas son architecture.

**F. G. :** Il est évident que lorsqu'il pose ça dans les villes japonaises, ça crée comme un court-circuit. Cela indique une virtualité qui proclame : « On pourrait faire autre chose, on pourrait percevoir autre chose ». Il suffit d'un gravier, d'un grain de sable de singularité, pour qu'aussitôt on puisse penser l'hétérogénéité, l'irréversibilité du temps au sein duquel l'œuvre s'inscrit.

**P. K. :** A l'intérieur de cette société qui est si rigidement hiérarchisée.

**F. G. :** Et pourtant qui accueille l'architecture de Shin Takamatsu ou la sculpture de Piotr Kowalski ! On pourrait se dire : « Ces Japonais, qu'est-ce qu'ils ont comme argent pour se permettre des audaces pareilles ! » ; ils construisent quelquefois des bâtiments qui fonctionnellement ne sont pas tout à fait adéquats pour satisfaire aux exigences d'architectes qui sont, elles, tout à fait extraordinaires. Mais il existe au Japon un tel désir inconscient de singularité que les gens comme Shin Takamatsu ou Toyo Ito sont commandités par des firmes pour bâtir les édifices les plus originaux qui soient.

**P. K. :** Et qui sont vus aujourd'hui ?

**F. G. :** Oui, par exemple la clientèle d'un des bâtiments commerciaux construits par Shin Takamatsu a été multipliée par deux, parce qu'elle était attirée par son originalité. Il y a là une sorte de paradoxe.

2. Voir *Chimères*  
n° 21.

**P. K. :** C'est ce que le Centre Georges-Pompidou a fait à une époque à Paris ; les gens se sont demandé comment il était possible de montrer l'art dans ce qui leur a semblé être une usine. Ça a créé une curiosité.

**F. G. :** Il y a eu appel à une mutation singularisante dans l'espace.

**P. K. :** Tu touches là à quelque chose qui me paraît capital. Car l'art, à mon avis, devrait produire de la liberté, il devrait être un apprentissage, non pas de l'anarchie, mais du possible, de ce qui échappe. « Ah ! on peut donc encore faire ça, on peut être libre, on peut échapper à la machine sociale en faisant certaines choses ». L'art donc est parfois l'apprentissage d'un pouvoir de révolte, d'un pouvoir de dire non, d'un pouvoir d'agir autrement.

**F. G. :** Je ne crois pas que ça soit une révolte contre la machine en particulier.

**P. K. :** Sociale j'ai dit.

**F. G. :** C'est un éclairage sur les extraordinaires virtualités dont est porteuse la machine.

**P. K. :** Mais j'ai dit machine sociale, car la machine, pour moi, c'est la liberté même.

**F. G. :** Il faudrait distinguer la machinerie sociale, la machination sociale de la machine technico-scientifique.

**P. K. :** Qui est fabuleuse, porteuse je crois de toutes les possibilités depuis la « *machina* » de Leonardo jusqu'à « la machine » de Turing. La machine à laquelle on a de tout temps essayé d'échapper, même la science en créant un univers mécaniste. Mais la machine c'est autre chose. L'hélicoptère chez l'un, l'ordinateur chez l'autre étaient nés sur le papier comme une irruption du possible. Le parfait ordinateur, la parfaite machine, c'est la pensée.

**F. G. :** La machine abstraite, la machine diagrammatique, la machine théorétique.

**P. K. :** Là elle est fabuleuse, c'est tout le cerveau, c'est l'ouverture sur toute notre pensée.

**F. G. :** C'est une invention infinie.

**P. K. :** Oui. C'est à travers elle qu'on peut le mieux se comprendre aujourd'hui. On ne peut pas autrement déchiffrer la nature, et même la biologie ne peut procéder autrement qu'à travers les modèles machiniques.

**F. G. :** Mais il y a toute une pensée écologique dominante qui ne voit dans l'agencement technico-scientifique qu'une menace de la destruction de l'humanité. C'est donc important, cette réaffirmation de potentialités, de virtualités.

**P. K. :** Il s'agit de la mauvaise écologie. Ces écologistes sont prêts à détruire le monde par inconscience. Ils sont par exemple contre le nucléaire ; eh oui, c'est vrai que le nucléaire comporte des dangers, mais ils prônent eux les combustibles fossiles, charbons et fuel, qui produisent les pluies acides qui détruisent les forêts, combustibles qui augmentent dangereusement l'effet de serre de l'atmosphère, etc. Ils ne comprennent pas, ils n'analysent pas le cycle entier des flux. Ils ont donc des actions souvent irréfléchies.

**F. G. :** Le réveil écologique est un des phénomènes le plus significatifs de notre époque.

**P. K. :** Essentiel.

**F. G. :** Il se met en rupture avec les conceptions traditionnelles de la politique uniquement axées sur la conflictualité sociale, sur les enjeux d'intérêts.

Mais il me paraît nécessaire d'articuler ce réveil relatif à l'écologie environnementale, avec tout ce dont on parle ici, c'est-à-dire l'écologie mentale et l'écologie sociale.

**P. K. :** C'est ce dont tu parles dans ton livre *Les trois écologies*. Il faut donc réaffirmer la machine, réaffirmer la sophistication d'investigations dans tous les domaines, et réaffirmer enfin que l'art peut ne pas être bête, et que de nouveau c'est un champ où l'on peut investir de l'intelligence, agiter des idées très élaborées sans pour autant devenir élitiste.

Et qu'on peut l'inscrire dans la ville avec tout ce langage qui peut, à mon avis, être déchiffré par tout le monde.

Et c'est par ceci qu'on revient aux enfants, car je me suis aperçu, depuis mon exposition au Centre Pompidou, que des

œuvres comme la *Time Machine* n'ont absolument pas eu besoin d'un public éduqué pour être saisies, et que les jeunes y sont entrés de plain-pied. Les gosses n'ont pas eu besoin d'y être introduits. C'est leur culture, ils sont nés avec elle. Et c'est important pour moi, car on m'a souvent dit et répété que si je me servais de science, ça s'adressait aux gens éduqués, à ceux qui ont des connaissances, et que puisque c'est sophistiqué, c'est élitiste. Et c'est pas du tout ça.

**F. G. :** On revient à notre point de départ. Ce n'est pas la science constituée avec ses paradigmes de recherche universitaire, c'est la mise en exergue d'un certain type d'objet en rapport avec la science qui est en question dans ton œuvre. Un certain type d'objet qui est donné à la perception, à la consommation, à la réflexion. Il s'agit moins de procédures scientifiques que de ruptures mentales engendrées par les conséquences des mutations technico-scientifiques.

**P. K. :** Galileo faisait des jouets pour les enfants du prince (on en a préservé quelques-uns au Musée des Instruments antiques à Florence), des jouets scientifiques, qui tout en démontrant, par exemple, les lois de la chute des corps, étaient des jouets.

J'aimerais depuis longtemps faire un jour, pas pour un prince, on est en démocratie, un luna-park scientifique qui serait à la fois un amusement, une œuvre d'art, et un lieu de jeux pour les gosses. Un nouveau Muséum.

**F. G. :** Un nouveau type de monument en même temps.

**P. K. :** Oui, un Muséum, comme était à ses débuts le Jardin des Plantes. Mais ce serait un Jardin des Plantes mental.

**F. G. :** Un Jardin des Plantes machinique.

**P. K. :** J'ai le projet de le faire au Japon. J'ai proposé autrefois de le faire aux Etats-Unis. Même là on a achoppé sur les coûts, oh ! moins élevés que ceux d'un Disneyland, mais ils paraissaient exorbitants pour une entreprise de ce genre. Peut-être qu'au Japon j'aurais plus de chance. Si ça marche il va falloir former une équipe, et j'aimerais, si tu es d'accord, t'avoir parmi nous.

Paris, le 23 octobre 1989