

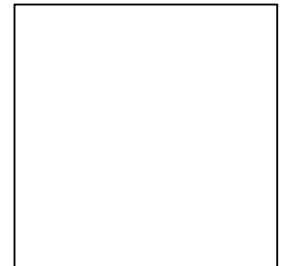


FÉLIX GUATTARI & ABRAHAM. SEGAL

Le cinéma, la grand-mère et la girafe

Abraham Segal : Pour poursuivre un débat qui s'est amorcé entre toi et Jean-Claude Polack sur la modification de l'inconscient depuis l'apparition du cinéma, celui-ci a-t-il eu un impact sur les représentations de la folie, tant auprès du public que des professionnels de la psychiatrie ?

Félix Guattari : La question n'est pas celle d'une interaction externe entre le cinéma et un certain nombre de problèmes psychiques, normaux ou pathologiques. Dans la perspective qui est la mienne, le cinéma, ou plus exactement la narrativité cinématographique telle qu'elle s'est instaurée dans l'histoire du cinéma, apparaît comme l'un des moyens majeurs de la production de subjectivité. Il s'agit de voir comment les conditions de cette production de subjectivité ont été radicalement changées par le cinéma. Corollaire immédiat : la subjectivité est une production. Cela ne se comprend que dans la mesure où les moyens de production sont de plus en plus socialisés, non pas mécanisés mais machinisés. Le cinéma s'inscrit dans ce que j'appelle un phylum machinique : il a des antécédents, qu'il faudrait chercher dans une certaine histoire des médias — la narrativité dans la presse, les grands romans populaires, les grands romans bourgeois... on pourrait y trouver toute une généalogie —, mais il a aussi des successeurs comme les productions vidéo ou les banques de données informatiques.



Entretien avec Félix
Guattari par
Abraham Segal,
cinéaste.
*Copyright Enfants
Guattari®*

Poser la question de son influence sur la subjectivité reviendrait donc à se demander si l'industrie a été importante pour la société ! Que cela ait remanié les relations sociales, sûrement !

Voilà pour situer le problème. Il est plus difficile d'essayer de porter une appréciation sur ce que ça a changé, sur ce que ça a apporté ou retiré. C'est très compliqué parce que les anciens cadres de production de subjectivité, ce que j'appelle les systèmes de métamodélisation, étaient liés à des mythes, à des systèmes rituels, religieux, qui fixaient les positions relatives, subjectives des individus par rapport aux différentes classes d'âge, aux différentes positions sociales, sexuelles, hiérarchiques, de castes, de classes, etc. On peut dire qu'il y avait autant de langues sociales (au sens des dialectes sociaux de Bakhtine) qu'il y avait de spécifications sociales. À chaque détermination sociale, il y avait une sorte de phénomène d'initiation, on rentrait dans une caste professionnelle — et dans les sociétés archaïques on rentrait dans la secte : on a ainsi pu montrer que la langue des femmes n'était pas la même que la langue des hommes dans certaines ethnies.

Le cinéma a unifié ces phénomènes de langue, il a donné une traductibilité généralisée. Aujourd'hui, un certain nombre de grands mythes ou de grands récits tendent à traverser toutes les spécifications subjectives de la planète. Il n'y a qu'à voir le succès extraordinaire de séries comme *Dallas* dans les pays africains — c'est quelque chose qu'il faudrait étudier, ce succès profond, pas le succès de surface. Il est tout à fait idiot de penser que ce sont des choses imposées par le matraquage publicitaire : cela rentre bien plutôt dans le cadre d'une modélisation subjective.

Donc, premier caractère : l'écrasement des dialectes sociaux singuliers. Deuxième caractère : le primat de l'image. Auparavant, il y avait ce qu'on pourrait appeler un « travail de l'image », le rapport à l'imaginaire impliquant une re-création, une participation. Quand la grand-mère racontait un conte de fées à un enfant, il fallait faire une mise en scène, un peu comme Decaux... C'est extraordinaire quelqu'un qui raconte, qui déploie des personnages ! D'une certaine façon, n'importe quelle illustration narrati-

ve impliquait ce talent de déploiement d'images. Quand on regarde ce qu'étaient les correspondances au XIX^e siècle, il y a toute une qualité de description, de mise en scène. L'œuvre de Balzac par exemple, est une œuvre de peintre ! Aujourd'hui, on vous sert les images sur un plateau. C'est exactement comme pour la cuisine, vous prenez le surgelé et vous n'avez plus qu'à le mettre dans l'eau ou au four, alors qu'auparavant, si vous vouliez faire de la bonne cuisine, il fallait quand même toute une propédeutique. Maintenant, images toutes cuites, toutes prêtes ! Cela signifie un certain renoncement au « travail de l'image ». C'est un paradoxe d'entendre dire qu'on est dans une société d'images. C'est peut-être justement le contraire, on est de plus en plus dans une société sans images, étant donné qu'elles vous sont directement plaquées. Alors qu'il y avait sûrement une richesse d'imaginarisation, une richesse de production d'images beaucoup plus grande antérieurement. En un sens, on est beaucoup plus dans une société du signifiant, des articulations communicationnelles, d'un agir communicationnel pour reprendre les catégories d'Habermas, qui appauvrit le rapport à l'image.

Cette caractéristique se lie, pour moi, à une troisième dimension qui serait celle de l'infantilisation générale portée par cette narrativité médiatique. Quand je dis cinéma, je parle donc ici d'une narrativité masse-médiatique telle qu'elle est aussi véhiculée à travers la télévision, la bande dessinée, etc. Pour moi, il s'agit là d'un phénomène central qui est largement porté par le cinéma.

Cette infantilisation a toutes sortes de corrélats sur le contenu des thèmes, sur leur stéréotypie, mais le plus important, en fin de compte, c'est la transformation qu'elle implique, non pas sur la forme ni sur le contenu, mais sur l'énonciation. C'est-à-dire qu'on en arrive à des protocoles d'énonciation totalement appauvris, passifs, de cette passivité qui faisait dire à McLuhan que la subjectivité moderne tend à être plate comme l'écran de télévision. C'est un rapport à l'image qui implique une déconnexion de tous les rapports de voisinage, ou même de ce rapport à l'image tel qu'il pouvait encore exister dans le théâtre, dans la fête, dans toutes sortes d'autres prestations imaginaires.

A. S. : Cela renvoie à quelqu'un comme Kafka, refusant l'image du cinéma et disant que pour voir des images, il valait mieux fermer les yeux...

F. G. : Il faudrait replacer cette position de Kafka du côté du cinéma muet, qui était certainement beaucoup plus riche, qui maintenait des potentialités créatives de la part du spectateur : il y avait toute une série d'entrées sémiotiques qui étaient littéralement complémentaires, car il fallait que le spectateur fasse l'interprétation des dimensions complémentaires. Ça n'a rien à voir avec cette tentative de saturation complète, de gavage d'images et de significations qui tend à être le fait des grandes productions cinématographiques contemporaines.

Je voudrais prendre l'exemple d'un film de Rohmer, que j'aime beaucoup, *Perceval*. Là, on a un contre-exemple admirable parce que si vous vous mettez à aimer ce film, vous êtes amené à faire tout un travail, une sorte de danse d'entrées complémentaires, ce qui fait qu'on a un souvenir de *Perceval* comme de quelque chose qui vraiment anime la tête, comme si votre tête était un théâtre de marionnettes parce que précisément il y a une sorte d'incomplétude qui appelle ça. Je pense d'ailleurs que chez Godard on trouverait...

A. S. : Des creux...

F. G. : On trouverait des politiques d'incomplétude, plus que des phénomènes. « Bon ben alors ! Qu'est-ce que tu fais ? Je ne fais rien. Ah ! »...

A. S. : Godard et l'histoire de l'écran blanc, de l'image blanche.

F. G. : Enfin, on pourrait en trouver un certain nombre. Mais tout ce que j'ai dit jusqu'à présent, c'est relativement négatif parce que cela aboutit à l'idée d'une productivité narrative réductionniste, centrée sur le logos au détriment de l'image. Avec finalement un cinéma sans image autre que plaquée, où rien ne se passe, rien ne rentre, un cinéma infantilisant.

Or cette toute-puissance de la production de subjectivité par ces moyens-là, ce n'est pas non plus une malédiction. On pourrait très bien concevoir de gérer autrement cette

politique de l'image en raison même de sa toute-puissance. Cela reste ouvert.

Mais il est évident que ce n'est pas un phénomène uniquement cinématographique, c'est un phénomène de société beaucoup plus large. Par exemple, on a rencontré le même problème avec les radios libres.

Au moment de la crise des radios du monopole en France, le problème se posait de réinventer un nouveau type de rapport à la radio. On a pu s'apercevoir en effet qu'on pouvait imaginer des procédures d'énonciation tout à fait différentes et on en a expérimenté un certain nombre. Pour ma part, je l'ai fait avec des amis de Radio Tomate... Mais on voit bien que la situation s'est refermée. Aujourd'hui, ce sont des groupes de presse qui ont mis la main sur les radios, des groupes religieux, politiques ou publicitaires de toute nature. De même, on voit bien que les progrès techniques qui étaient liés au super huit ou à de nouveaux instruments comme la vidéo pouvaient offrir une nouvelle définition, de nouvelles possibilités d'effectuer un « travail d'image ». Évidemment, ce n'est pas seulement du talent de tel ou tel créateur que dépend la production de subjectivité correspondante ; cela dépend aussi de la production d'un public, d'une audience, d'un support, ce qui renvoie bien sûr à toute une politique alternative débordant largement la problématique du cinéma et des médias.

A. S. : Comment, toi Félix, dans ta pratique de philosophe, d'analyste, d'écrivain, es-tu inspiré par le cinéma ? Quels rapports entretiens-tu avec certains films ?

F. G. : Il y a deux versants dans ta question : un versant professionnel et un autre plus personnel. Je commencerai par le versant professionnel.

Dans ma tentative de repenser l'analyse des formations de l'inconscient, que j'ai appelée schizo-analyse, la problématique du cinéma tient une grande place. J'ai défendu l'idée que l'inconscient n'était pas quelque chose que l'on pouvait explorer comme une réserve de significations, une marmite cachée dans le fond de la psyché, mais que c'était au contraire quelque chose que l'on pouvait construire. Dans le séminaire que j'organise depuis plusieurs années,

Jean-Claude Polack, très systématiquement, a essayé de penser l'analyse de l'inconscient, en particulier l'analyse du rêve, à travers l'analyse filmique.

D'une certaine façon, il y a des séquences, des montages, des opérations mentales qui relèvent d'un certain type de découpage, de travail sur le temps ou sur les images, tels qu'on les retrouve au cinéma. Comment peut-il y avoir interaction entre ce type de cinéma intérieur, ce cinéma auto-produit, et les productions cinématographiques ? C'est quelque chose de très intéressant car, encore une fois, il y a un continuum, une perméabilité totale entre la subjectivité sociale telle qu'elle est articulée dans les masses-médias et la subjectivité fabriquée au niveau de l'individu, de la famille, etc. Cette continuité est très sensible chez les adolescents, les enfants.

Quand j'aborde une névrose, une psychose, ou une situation de groupe problématique qui requiert cette approche des formations de l'inconscient, c'est un peu dans la position d'un metteur en scène qui a quelque chose à monter avec un certain nombre d'éléments, et en particulier avec l'incomplétude de ces éléments. Une chose est d'avoir un synopsis, des éléments... mais maintenant qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qui se passe ? C'est tout le caractère d'artificialité de la démarche, le fait qu'il y a des entrées de composantes possibles, diverses, hétérogènes, avec tous les coefficients relatifs de liberté dont ils sont porteurs.

C'est pourquoi je pourrais prendre là le contrepoint de tout ce que j'ai dit auparavant : contre la massification, contre les caractères réductionnistes et infantilisants, on pourrait affirmer qu'il y a autant de facteurs créateurs, d'ouverture. On peut produire une subjectivité qui va construire des univers de référence de plus en plus riches, exactement comme on peut le faire dans le travail du cinéma.

Il y a deux types d'illustrations qui me semblent particulièrement intéressantes à cet égard. Je l'ai déjà signalé pour le cinéma muet, qui représentait certainement la mise à nu de coefficients de liberté dans les composantes de subjectivation. Je souhaiterais pour ma part qu'on retrouve la liberté du cinéma muet dans le cinéma d'aujourd'hui ! Mais il serait aussi intéressant de voir ce que sont ces coefficients

de liberté avec les dessins d'animation, avec la publicité, les clips... Certains créneaux échappent au type de narrativité dominante.

La narrativité filmique, notamment dans les grandes séries américaines qui sont au demeurant passionnantes, peut maintenant être programmée par ordinateur. Là, la fermeture est totale. Par contre, il y a des jeux de violence d'une richesse extraordinaire dans les Walt Disney par exemple, qui nous montrent les possibilités de l'instrument cinématographique. Ils n'ont d'équivalent que notre propre richesse onirique, inventer des combines pas possibles ! Alors *idem* pour la publicité et les clips. C'est généralement nul, très emmerdant, mais quelquefois il y a un ressourcement formidable, un déchaînement dadaïste-surréaliste. Souvent, ça se joue sur 3 ou 4 secondes, mais c'est déjà une faille extraordinaire, 3 ou 4 secondes, un mystère qui resurgit !

Voilà pour la dimension schizo-analytique. En une phrase, plutôt que de chercher à psychanalyser le cinéma, il vaudrait mieux nous inspirer du cinéma pour reconstruire la psychanalyse.

Sur le plan personnel, c'est vraiment une autre paire de manches. D'une part, je travaille sur différents projets, des scénarios de science-fiction, des choses comme ça. D'autre part, j'ai essayé d'observer un peu l'influence des films sur moi, de voir quelles étaient mes références subjectives. Il y a quelque chose d'assez paradoxal, et j'en parle parce que je n'en suis jamais venu à bout : j'ai remarqué que les films qui m'avaient le plus marqué étaient de véritables navets ! Aucun intérêt ! Ça m'a beaucoup frappé. Notamment les films dont j'ai rêvé, c'est quelquefois nul, de dernière catégorie ! Je ne sais pas si l'inconscient a mauvais goût, ou si le bon goût est mal branché sur l'inconscient...

A. S. : Peux-tu donner des exemples ?

F. G. : Je ne peux pas parce que j'ai même oublié les noms ! Mais quand j'étais enfant, il y avait un Tarass Boulba...

A. S. : Tarass Boulba, c'est un des films qui m'ont le plus marqué.

F. G. : Ah bon, alors voilà une piste...

A. S. : Quand tu parles des films qui t'ont marqué, est-ce seulement dans le passé ou bien aussi des films que tu es amené à voir maintenant, par hasard ?

F. G. : Par exemple, un film qui m'a absolument bouleversé, mais profondément, c'est *Les Poings dans les poches*, de Bellochio. Ça a été quelque chose qui me concernait directement. Les films de Cassavetes aussi. Un autre film m'a beaucoup impressionné : le premier film de Robert Kramer, *Ice*. Il y a un traitement des images qui, j'ai l'impression, intervient directement sur la subjectivité. Et puis cette merveille des merveilles, *Eraserhead*, de David Lynch. Quand on voit des films comme ça, c'est une révélation.

A. S. : Peut-être qu'un des points communs à tous ces films serait l'exacerbation des sentiments et du regard, quelque chose de très aigu, qui n'est pas entièrement inventé mais qui décale...

F. G. : Ou qui pousse à bout. Dans *Les Poings dans les poches*, il est évident que ce n'est pas du tout une description réaliste, même si on peut dire que c'est sûrement un témoignage sur la folie. On est engagé dans une escalade mentale à la fois très familière, très intime, et d'une extrême violence, une sorte de machine infernale qui se déclenche. La dimension processuelle de ces films est tout à fait importante : comment se développent, de façon paroxystique, les conséquences d'une donne initiale.

A. S. : Orson Wells pourrait s'inscrire dans cette lignée-là, notamment avec sa manière de traiter Kafka...

F. G. : Mais il y a chez lui une dimension d'esthétisme qui me gêne. À la limite, c'est la qualité de ses films qui m'embête, qui s'impose trop : pendant que je suis dans le « formidable », je ne suis plus dans « mon truc » ! Je ne marche pas là-dedans.

A. S. : Pourrait-on revenir à la question de l'image de la folie, parce que pour moi c'est une question de politique. Comment le cinéma donne-t-il à voir la folie, quelles questions pose-t-il dans le champ psychiatrique ?

F. G. : Je peux te parler de l'expérience qu'on a faite à La Borde à cet égard. On a fait vivre pendant toute une période un atelier super-huit avec l'aide de l'INA, et on a eu des surprises extraordinaires ! Une réelle occasion d'apprentissage pour quelques malades psychotiques...

Mais encore une fois, aucune forme d'expression n'a de vertu en soi, elle en a seulement dans ses relations avec tout un ensemble de pratiques qui sont d'autres pratiques d'expression, mais surtout des pratiques de gestion collective de cette expression, de gestion des rapports entre l'institution et l'extérieur, et des remaniements que cela implique. C'est un agencement complexe, un entrecroisement qui fera que le théâtre, ou le cinéma, ou le sport, ou n'importe quoi, trouvera sa place dans l'institution. Je veux dire qu'en tant que tel, que des gens fassent du cinéma, ça ne suffit pas. Il n'y a pas de « cinéma thérapie » ou d'« art thérapie ».

Mais je voudrais revenir sur les orientations actuelles du cinéma. Dans les superproductions récentes, qui raflent la majorité des crédits, près des trois quarts de ces crédits seraient consacrés à la promotion des films, autrement dit à la réquisition des salles, au rapt des salles. Non seulement certains films se ramassent 75 % de l'argent, mais en plus 75 % de cet argent sert à s'emparer des salles et à les imposer aux spectateurs. Cette narrativité programmée, c'est inquiétant, non ?

Sur le plan politique, traditionnellement on considérait soit que l'art n'avait rien à faire avec la politique, soit que ça pouvait être, comme on disait à la belle époque, une force d'appoint... Tout cela aboutissant à cette espèce d'implosion politique : le politique et le social sont morts, n'en parlons plus, oublions-les ! Je crois au contraire qu'il est essentiel de reconstituer des pratiques sociales, des façons nouvelles de faire de la politique, de gérer des alternatives sous toutes les formes possibles et imaginables. Dans cette perspective évidemment, il ne s'agit pas d'imposer des mots d'ordre ou des modèles, mais les questions qui s'appellent faire de la politique, faire du cinéma, faire de la musique, faire de la littérature, etc., deviennent des questions politiques majeures, à partir desquelles on reconstrui-

ra des formations politiques. Au lieu de vouloir faire des réductions de l'art à travers les schèmes politiques, je préférerais qu'on fasse des recompositions politiques à travers la richesse de l'art.

Je pense par exemple à mon copain Jean-Jacques Lebel, avec ses performances, tous ses groupes de poésie. Il faut faire vivre la poésie, qui est moribonde, et il le fait comme une activité militante. Je pense qu'il faut une activité militante pour construire, faire vivre le cinéma qui est au bord de la mort.

Les gens font comme si le cinéma, ça existait ! Mais ce n'est pas vrai ! Ce qui existe, c'est autre chose que le cinéma. C'est Straub qui a attiré l'attention sur ce fait que si le cinéma est en train de mourir, c'est justement parce qu'il y en a partout ! Dans le même ordre d'idées, Fernand Braudel me disait, peu de temps avant sa mort, qu'il avait expliqué à des historiens : « Faites attention, vous êtes entrain de faire mourir l'histoire ». Bon, ça peut paraître surprenant parce qu'il y a des milliers de professeurs d'histoire. Mais ça peut mourir. Tout peut mourir dans cet ordre-là. Il n'y a que le pouvoir qui est increvable, et l'État. Au fond, faire de la poésie, faire du cinéma... pour moi ça fait partie de ces reconstructions, de même que faire de la parole, faire de l'envie de discuter, de l'envie de s'occuper des mêmes, de s'occuper des vieux, de Dieu sait quoi... Les plantes ça devient politique maintenant, les animaux c'est politique, enfin tout. Parce qu'on est dans une sorte de raréfaction généralisée. Les pratiques deviennent politiques parce qu'elles n'ont plus rien de naturel. À la fois on peut dire tant mieux, parce qu'au moins leurs éléments de créativité potentielle sont révélés, mais attention, on peut en crever, parce qu'il n'y aura plus d'oxygène dans l'atmosphère, parce qu'il n'y aura plus de créativité dans les images, il n'y aura plus qu'un aplatissement généralisé avec ce type de production de subjectivité.

Il faudrait voir aussi ce que pourrait être le cinéma amateur, le cinéma institutionnel... il y a toute une gamme de possibilités. Aujourd'hui par exemple, Joséphine voudrait faire un film sur La Borde-Ivoire, sur les rapports entre le club de La Borde et une association de Côte d'Ivoire. Elle a

un projet de cinquante minutes, mais ça n'intéresse personne ! Vous proposez ça aux chaînes de télévision : « Ah bon !... c'est pas dans nos créneaux »... Mais qu'est-ce qui est dans leurs créneaux ? Ils n'ont même pas de critique à te faire, ils ne veulent même pas voir ce que tu fais ! C'est comme si tu t'amenaiss avec une girafe dans un parking... « Non, je m'excuse mais... ça rentre pas, j'aime bien les girafes mais »... Ou alors on peut tomber sur des gens adorables, bien disposés, comprenant tout ce qu'on dit mais... rien à voir ! Il n'y a plus rien à voir. Plus rien à cirer ! Vous pouvez circuler. □