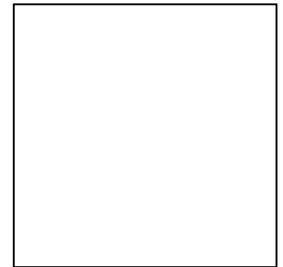




Combattre le chaos

Marco Senaldi : Dans votre dernier livre, *Chaosmose*, vous consacrez tout un chapitre à la description d'un « nouveau paradigme esthétique » comme voie possible pour sortir de l'impasse postmoderne. S'agit-il d'une extension de l'esthétique ou bien la création reste-t-elle le monopole de la pratique artistique ?

Félix Guattari : Je pense que l'art consiste essentiellement à produire des machines de sensation, ou de composition, à créer des percepts arrachés aux perceptions, des affects distincts du sentiment, des sensations hors opinion commune, tout comme la philosophie est création de concepts, au carrefour des possibles vivants et des possibles mentaux. Mais l'art est un système de redondances significatives, toujours plus opprimées par les signifiants de pouvoir, liées aux mass-medias par l'uniformité des opinions, des sondages, dans un conformisme généralisé. En ce sens, la création esthétique va mettre la clé sous la porte. Car créer ne signifie pas faire des œuvres selon les règles d'école ou de style ; ce qui compte avant tout, c'est la racine énonciatrice de cette création, racine qui se retrouve principalement dans le regard de l'artiste, dans l'écoute du musicien, évidemment, mais aussi dans des créativités existentielles aussi différentes que celles du malade mental, de l'enfant, dans ce regard qui peut subsister dans les sociétés archaïques. Créations qui, plus que toutes, risquent d'être plagiées ou effacées comme des mots écrits sur le sable.



**Interview de
Félix Guattari par
Marco Senaldi,
mars 1992.
© Enfants Guattari.**

**Traduction
Anik Kouba.**

Aujourd'hui, en effet, les rapports économiques, sociaux, interpersonnels sont pris dans une sorte de programme informatique généralisé qui annule toute possibilité de bifurcation et de singularisation. C'est là que le paradigme esthétique, qui ne relève plus seulement de la création artistique — parce que c'est quelque chose qui œuvre dans la science, l'économie, l'écologie — montre un chemin de créativité possible. En vérité, il y a d'autres rapports interpersonnels possibles, d'autres liens possibles avec le tiers-monde, d'autres façons d'organiser l'école, l'institution psychiatrique, la vie urbaine, et le tout sans rompre avec cette création basique, cette énonciation aux frontières de la résistance, propre aux mutations esthétiques comme celles de Duchamp ou de l'art conceptuel. Soyons clairs, il ne s'agit pas d'appliquer Duchamp à l'économie, il ne s'agit pas de programmes ou de manifestes, puisque justement le problème c'est de dé-programmer, de traverser la chaomose pour introduire un niveau de complexité.

M. S. : Vous parlez de machinisme au carrefour du virtuel et de l'actuel, mais aussi d'une programmation qui nous contrôle à tous les niveaux. Devons-nous alors exclure un usage créatif de la technologie informatique ?

F. G. : Évidemment, les machines de pensée, de sensibilité, de communication sont aujourd'hui prisonnières de ce type de société mais c'est seulement à travers elles qu'on applique ces pratiques réductionnistes. Si on pense aux compact-disc interactifs : il s'agit d'une technologie qui, en ouvrant des entrées multiples et simultanées sur différents problèmes, invite à des interactions créatrices, en connexion collective. Au lieu de cela, on a réduit les possibilités d'interaction à des jeux interactifs, et le potentiel technologique à un objet de consommation générale, au détriment de toute possibilité de singularisation. C'est justement au moment où l'écran interactif — l'audiovisuel uni à la télématique et l'informatique — pourrait permettre une expérimentation à la source d'une ère post-media, que tout est converti en divertissement.

M. S. : Vous avez affirmé que les ordinateurs ont détruit l'univers de valeurs. Mais de quel univers de valeurs dispo-

sons-nous aujourd'hui ? J'insiste parce que parler de valeurs pourrait apparaître comme une reprise de thèmes platoniciens, au moment où, en Italie par exemple, sortent des livres sur l'esthétique platonicienne ou néo-platonicienne, dédiés à la Beauté ou à de semblables idéalizations.

F. G. : Il faut toujours rappeler que lorsqu'on parle d'Univers de valeur il s'agit de constellations de valeurs, hétérogènes et singularisantes. La multiplicité des valeurs d'usage, personnelles, environnementales, économiques, de celles des espèces en voie de disparition, des valeurs culturelles en voie d'extinction — comme le cinéma d'auteur — qui relèvent autant d'une écologie sociale que mentale, est ramenée à une sorte de marché général des valeurs. Elles sont surcodées par un marché des valeurs où règnent l'opinion commune et les forces les plus rétrogrades. La spécificité existentielle, la texture ontologique des systèmes de valeurs des Aborigènes d'Australie par exemple, des Balinais, des Amérindiens — et il ne s'agit pas seulement de valeurs esthétiques mais de valeurs générales, de vie, ludiques, religieuses, écologiques... — est complètement réduite à des produits exportables, à ce qui peut être assimilé par le programme capitaliste. Prenons un autre exemple, celui des pays de l'Europe de l'Est : bien sûr, certains d'entre eux ont été soumis à des dictatures innommables et atroces, mais ils ont aussi été porteurs de valeurs, de systèmes sociaux, sanitaires, d'éducation, qui sont complètement anéantis aujourd'hui et auxquels se substituent immédiatement le système de valeurs capitaliste, avec ses corollaires le racisme, la xénophobie, la violence. On voit bien, là, le caractère pernicieux d'une homogénéisation des valeurs capitalistes. Le paradigme esthétique, lui, va dans la direction opposée ; il va dans le sens d'une hétérogénéisation des systèmes de valeurs.

M. S. : Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* vous évoquez d'autres possibilités existentielles, ouvertes à l'origine par la pensée stoïcienne qui, la première, se serait opposée à la transcendance platonicienne et à l'ontologie aristotélicienne. En un mot, qui opposait le devenir à l'être...

F. G. : Je pense qu'il est nécessaire de remonter à une ontologie pluraliste, stratifiée dans ses différentes lignes matérielles, énergétiques, représentationnelles. Et puis, il y a des formes d'être mutantes, des formes variables, construites par morceaux, que nous retrouvons en chimie, dans l'évolution philogénétique ou dans la création sociale et artistique. C'est l'ensemble de ces niveaux ontologiques hétérogènes qu'il s'agit de faire passer dans la pensée, c'est-à-dire sur ce plan d'immanence où non seulement la philosophie, mais aussi les pratiques sociales, esthétiques, écologiques, cristallisent. Ce qu'il y a d'intéressant dans le stoïcisme c'est un concept, que nous avons appelé ritournelle, qui traverse les coordonnées historiques, les universaux de la contemplation, la diversité, et occupe des points qui dominant, en la transcendant, la formation ontologique. Ce sont comme des foyers auto-poétiques créatifs, qui signent dans le même temps une instantanéité générale et des points de chaomose qui s'affirment comme pures entités de création. Nous n'avons plus rien à faire, là, avec les idées platoniciennes ou avec des substances externes, mais avec des objets qui nous responsabilisent et à partir desquels on peut vraiment développer quelque chose, créer, déployer un plan de construction esthétique, un plan d'immanence philosophique, un plan de fonctionnalité scientifique. Il n'y a pas de contradiction entre ritournelle et création parce que la ritournelle, comme retour vers le point chaomique de la création, est comme un arrêt du mouvement chronologique du temps, un *Aïon* ; c'est comme un « reprendre », reprendre encore et toujours. Comme le protagoniste de la *Recherche* proustienne, qui retourne sur les lieux de la mémoire mais ne tombe pas dans le gouffre, et s'arrête aux limites de la création chaomique discursive. La *Recherche* n'est pas un texte historique mais créateur, c'est un texte de re-création de tous les seuils d'intensité proustiens.

M. S. : Retrouver un temps multiple contre une histoire linéaire...

F. G. : La fin de l'histoire n'est qu'une reprise de l'histoire ; il s'agit de la détruire pour mieux la reconstruire. Mais l'histoire n'est pas universelle, ce sont plusieurs histoires, qui sont

à réécrire sur un mode polyphonique, selon des lignes diachroniques et aïoniques.

M. S. : Les débats actuels, dans la théorie esthétique, tournent beaucoup autour des thèmes du néo-dadaïsme et du retour à l'ordre. Il me semble que, si d'un côté dire que tout peut devenir art soit une position qui prend parti pour le chaos hétérogène des créations possibles, de l'autre le retour à l'ordre, dans un cosmos esthétiquement ordonné, ferme la porte aux expérimentations entamées ces dernières décennies...

F. G. : L'immersion chaotique, comme nous l'avons dit avec Deleuze, porte moins à la dissolution ou au spontanéisme délirant qu'à l'apparition de foyers de complexité, chaotiques, équivalents aux attracteurs étranges dans la théorie du chaos. L'ordre habite le désordre, le désordre habite l'ordre, et c'est seulement de cette double immanence que peut naître la véritable création. Avoir des coefficients de liberté, pour un artiste, ne signifie pas tomber dans le chaos absolu. C'est plutôt dans sa rencontre avec des obstacles techniques, matériels — plan de composition — que l'art, dans sa lutte contre le chaos, fait surgir une vision qui illumine l'instant, une sensation qui défie tout cliché. L'art lutte contre le chaos mais afin de le rendre plus sensible. Reste l'exigence de trouver une trame ontologique au niveau du plan d'immanence, qui est quand même rigoureux, où le créateur part à la recherche des subjectivités partielles produites par ces foyers. Il ne recherche pas des libertés mythiques, il développe plutôt des libertés partielles extraordinaires.

M. S. : Quelle différence y a-t-il entre cette conception de la créativité esthétique et celle que vous avez développée dans les années soixante-dix autour des « machines désirantes » ?

F. G. : Les machines désirantes étaient une stratégie conceptuelle qui visait deux choses : élargir la notion d'objets partiels et d'objet « a » de Lacan, et sortir de la notion réductionniste et biologisante de la pulsion. Il faut considérer que les machines désirantes fonctionnent comme des objets partiels

(la merde, le lait...) mais déjà en tant que rencontres, événements, réactions, rapports sociaux... Il s'agissait aussi d'établir un niveau de complexité mécanique contre une conception du processus primaire freudien, pour laquelle la pulsion représente une sorte de processus chaotique mais non chaotique. Les machines désirantes étaient destinées à démontrer qu'il était possible de développer un plan d'immanence qui sorte du chaos pulsionnel, tout en étant tourné vers le futur, c'est-à-dire en abandonnant toute conception psychogénétique enchaînée au passé vécu.

M. S. : Il y a aujourd'hui des artistes qui produisent des machines réelles qui semblent désirantes, mais aussi des groupes qui, se constituant en collectifs, paraissent dépasser la limite subjective de la figure de l'artiste.

F. G. : Cela peut être une indication intéressante mais il faut voir comment fonctionne la proposition. J'espère que ce n'est pas dans le sens d'un culte de la corporation comme au Japon. Ce qui compte ce n'est pas de fournir des objets esthétiques à clé, mais des instruments conceptuels, esthétiques, sociaux à travers lesquels se réapproprient des concaténations d'énonciation qui sont par exemple des matériaux informatiques, télécommunicationnels ou vidéographiques, mais aussi infantiles ou venant d'autres cultures ; en somme, des moyens de communication qui changent la socialité. Si la finalité dernière est uniquement commerciale ou financière, le projet n'échappe pas au système de redondance dominant. Prenons l'exemple de l'industrie cinématographique, qui manie des budgets vraiment considérables, et doit tenir compte du star-system, de la mise en scène, de la grande distribution... On va sans aucun doute vers la mort du cinéma de création, d'auteur. On va vers le contrôle de la production, et la disparition des salles d'essai ou de toute possibilité de projeter des courts-métrages, des films expérimentaux ou créatifs. Par ailleurs, je ne pense pas que ça implique la mort obligée de l'art cinématographique, parce qu'il y a aussi des pays du tiers-monde qui s'organisent pour être indépendants et s'approprient ces moyens de création artistique. En ce sens, je ne serais pas apocalyptique. Je ne le suis pas non plus au

niveau écologique où pourtant le risque que la planète se dirige vers une impasse totale est beaucoup plus grand. Tout dépend de la capacité des collectivités à se reprendre en main et à se soustraire à la logique capitaliste.

M. S. : Dans la littérature ou cinématographie récente, d'inspiration cyberpunk, on relève cependant la bizarre utopie d'un monde qui, juste au seuil de la catastrophe, est sauvé par l'accumulation des maux et s'en trouve rénové. Comme si le désastre de la nature se traduisait par la rédemption de l'esprit.

F. G. : Franco Berardi a donné une juste définition de l'idéologie cyberpunk et Virilio a approfondi l'idée d'une retrécissement de l'espace de la planète au profit de celui imaginaire et sensible, jusqu'à un certain point d'abolition qui retient toute l'attention des informaticiens et technocrates de la stratégie communicationnelle dans une relation de fascination collective. Alors, il faut réinventer l'altérité dans ces nouvelles conditions de vie, hors de toute nostalgie du passé, dans le sens de la trans-avangarde ou du post-modernisme, en tenant compte du fait que nous vivons sur une planète qui subit des mutations prodigieuses et dramatiques, géopolitiques, démographiques, technologiques, et face auxquelles — chose extraordinaire — seuls les penseurs et les philosophes pratiquent la politique de l'autruche en se cachant la tête dans le sable.

M. S. : Cependant, nous vivons dans un monde qui semble avoir entériné l'impasse de tout choix personnel qui ne soit soutenu par une concaténation collective : je peux avoir un comportement éthique qui consiste à utiliser de l'essence écologique et décider de ne pas faire plus d'un enfant par famille. Quel poids cela a-t-il sur le sort de l'humanité ?

F. G. : Il s'agit justement de penser en termes de concaténations mécaniques et, en ce sens, j'ai essayé, dans mon essai *Les trois écologies*, d'établir les fondements d'une écosophie. La pratique esthétique est une de ces possibilités de création collective. Je prends l'exemple d'un atelier d'artistes qui, à Paris, gère un centre près de la gare de l'est que le

gouvernement voudrait détruire — un centre de création esthétique qui est aussi une extraordinaire réalisation sociale. La proposition du gouvernement et du ministère de la Culture serait de créer des ateliers d'artistes et des mini-appartements pour accueillir cette communauté. Mais ça va exactement à l'encontre d'une possibilité de concaténation, d'une ouverture vers l'extérieur, d'une consolidation des rapports entre écrivains, philosophes, jeunes artistes... C'est là que « créativité » et « création » se retrouvent sur deux registres profondément différents.

M. S. : Le modèle esthétique pourrait-il constituer aussi le fondement du modèle éthique ?

F. G. : Le modèle esthétique pourrait donner lieu à des dispositifs qui produisent du sens, une créativité à portée de main, et qui ne reste pas confinée aux redondances ontologiques dominantes. Le modèle esthétique reste un refuge pour les pratiques créatives.

