

# Éprouver la postmodernité. Entre interactivité et simulation du réel dans l'exposition *Les Immatériaux* (1985)

Marie Vicet

Organisée du 28 mars au 15 juillet 1985 au cinquième étage du Centre Georges Pompidou, l'exposition *Les Immatériaux* occupe une place particulière parmi les expositions dévolues aux nouveaux médias et aux nouvelles technologies. D'abord titrée « Création et matériaux nouveaux »<sup>1</sup> puis « La matière dans tous ces états »<sup>2</sup>, cette exposition avait à son origine pour projet de présenter les mutations qu'entraînait l'apparition des nouveaux matériaux industriels et des nouvelles technologies dans le travail des artistes et des designers<sup>3</sup>. L'intuition de départ était que « dans la société contemporaine, le matériau relève de plus en plus du *soft* (le logiciel, le service) et de moins en moins du *hard* (la machine, l'industrie)<sup>4</sup> », selon Thierry Chaput, commissaire d'expositions au Centre de Création Industrielle. L'arrivée en septembre 1983 de Jean-François Lyotard en tant que commissaire général redéfinit la problématique de l'exposition. Il était désormais question avec *Les Immatériaux* de rendre sensible au public le changement d'époque qui était en train de s'opérer – le passage de la modernité à la postmodernité<sup>5</sup> – par les formes sous lesquelles il apparaissait dans les arts, les littératures, les technosciences et les modes de vie<sup>6</sup>. Mais si l'exposition ten-

1 C'est d'abord à Raymond Guidot, historien du design et commissaire d'expositions au CCI, que fut confié le soin de rédiger un premier projet d'exposition. Voir Raymond Guidot, « Création et matériaux nouveaux », août 1981, Archives du Centre Pompidou, Boîte 1977001/049.

2 Voir le texte de Thierry Chaput, « La matière dans tous ses états » daté de mars 1983, Archives du Centre Pompidou, Boîte 94033/237.

3 Concernant la préhistoire de l'exposition, voir Andreas Broeckmann, « On the Pre-History of *Les Immatériaux* at the Centre de Création Industrielle, 1979-1981 », *Les Immatériaux Research*, Working Paper n° 5, septembre 2020, URL : [http://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5\\_Broeckmann-Pre-History-1979-1981\\_2020.pdf](http://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5_Broeckmann-Pre-History-1979-1981_2020.pdf) [dernier accès : 25/10/2020].

4 Jérôme Glicenstein, « « Les Immatériaux » : exposition, œuvre, événement », dans Françoise Coblence et Michel Enaudeau (éd.), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 201. Voir les propos de Thierry Chaput dans Philippe Merlant, « La règle du jeu : matérialiser Les Immatériaux, entretien avec l'équipe du C.C.I. », dans Élie Théofilakis (éd.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 15.

5 Le concept de « postmodernité » avait été théorisé par Jean-François Lyotard en 1979. Voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

6 Voir le Communiqué de presse de l'exposition, décembre 1984, p. 2, URL : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/99/c7/99c79ec5d77654abc6851bcfaaf48/normal.pdf> [dernier accès : 15/09/2020].

daît à montrer que la réalité était devenue de plus en plus impalpable, jamais immédiatement maîtrisable<sup>7</sup>, voire tout simplement immatérielle avec le développement des nouvelles technologies, la présence de celles-ci dans l'exposition montrait au contraire que les images et les sons « dématérialisés » étaient indissociables des machines sur lesquelles ils étaient produits et diffusés.

## Vers la dématérialisation

Par son histoire, *Les Immatériaux* est une exposition au genre hybride. Dans sa réalisation finale, se superpose au projet engagé par Thierry Chaput et son équipe au sein du CCI, la volonté de Lyotard de « faire éprouver le sentiment de l'achèvement d'une période et l'inquiétude qui naît à l'aube de la postmodernité.<sup>8</sup> » Si Lyotard reprit dans son projet les différentes thématiques choisies (peinture, biologie, architecture, astrophysique, musique, alimentation, textile, etc.) et les objets sélectionnés avant son arrivée, il les réorganisa autour d'un cadre conceptuel et philosophique qu'il utilisa pour rendre compte du basculement dans la postmodernité<sup>9</sup>. Il se servit pour cela du modèle linguistique élaboré par Roman Jakobson<sup>10</sup>, « de sorte que l'exposition [était] assimilée à une forme de communication<sup>11</sup> ». À partir du « schéma de Jakobson », il imagina cinq parcours à l'intérieur de l'exposition nommés « matériau », « matériel », « maternité », « matière » et « matrice », dérivant tous de la racine indo-européenne *Mât* (signifiant aussi bien « faire à la main », « mesurer » ou « construire ») au sein desquels prenaient place les soixante-et-un sites de l'exposition<sup>12</sup>. Il n'était plus proposé, comme c'était le cas traditionnellement, une progression linéaire, mais un parcours labyrinthique en cinq chemins parallèles (fig. 1). Car pour exposer ce que Lyotard nomma « les immatériaux », il était « nécessaire

7 « La recherche et le développement dans la techno-science, les techniques et les arts, et aussi la politique, s'accompagnent du sentiment que la réalité, quelle qu'elle soit, est plus impalpable, qu'elle n'est jamais immédiatement maîtrisable. » Dossier de presse de l'exposition, 1985, n. p., URL: <https://www.centre-pompidou.fr/media/document/de/od/deod76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [dernier accès: 18/08/2020].

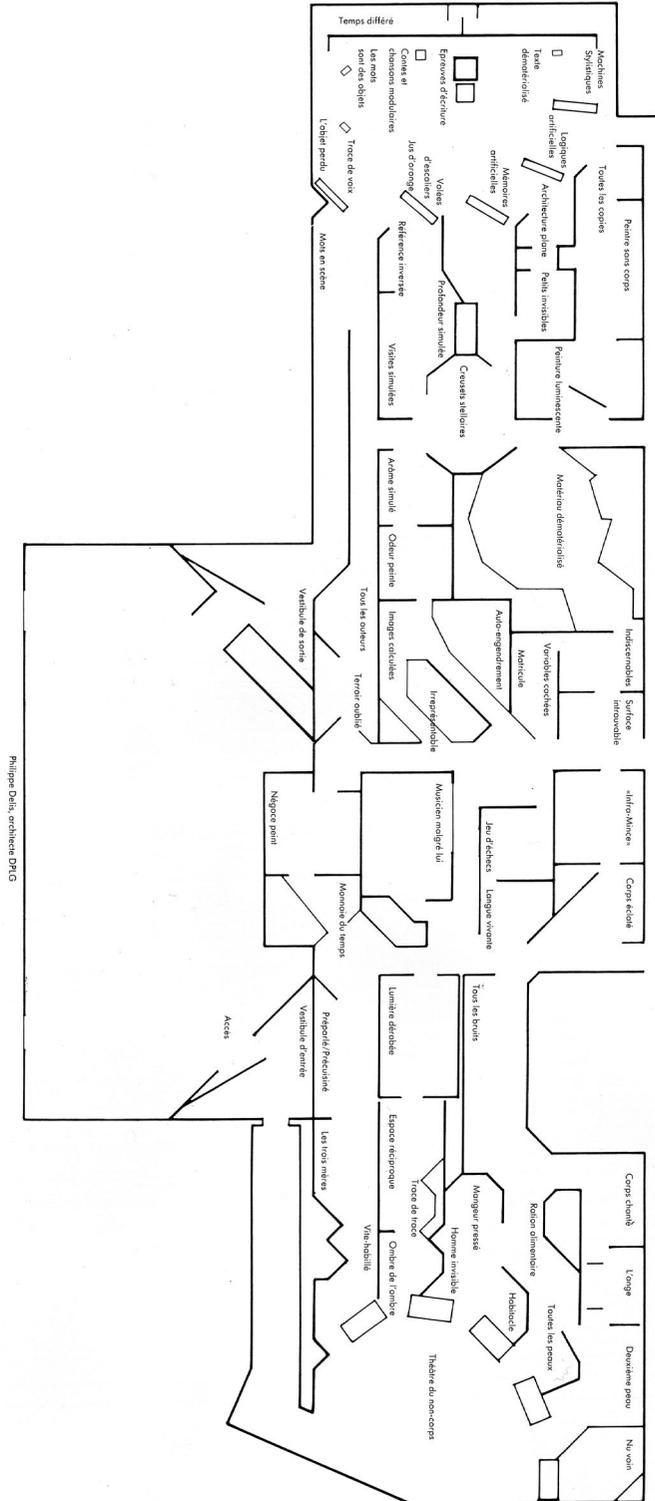
8 Communiqué de presse de l'exposition, 1984 (note 6), p. 2.

9 Voir Jean-François Lyotard, « « Les Immatériaux », projet de conception de la Manifestation du Centre de Création Industrielle sur le thème des matériaux nouveaux et de la création », 10 août 1983, Archives du Centre Pompidou, Boîte 94033/237.

10 Ce schéma communicationnel est issu du modèle de communication mis au point par Harold Lasswell (« Qui / dit quoi / dans quel canal / à qui / avec quels effets ? ») traduit plus tard dans un schéma de communication par Claude Shannon et Warren Weaver, que Roman Jakobson applique et modifie ensuite à la lumière de la linguistique.

11 Francesca Gallo, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard », *Appareil* 10 (Lyotard et la surface d'inscription numérique), 2012, URL: <http://appareil.revues.org/860> [dernier accès: 16/08/2020].

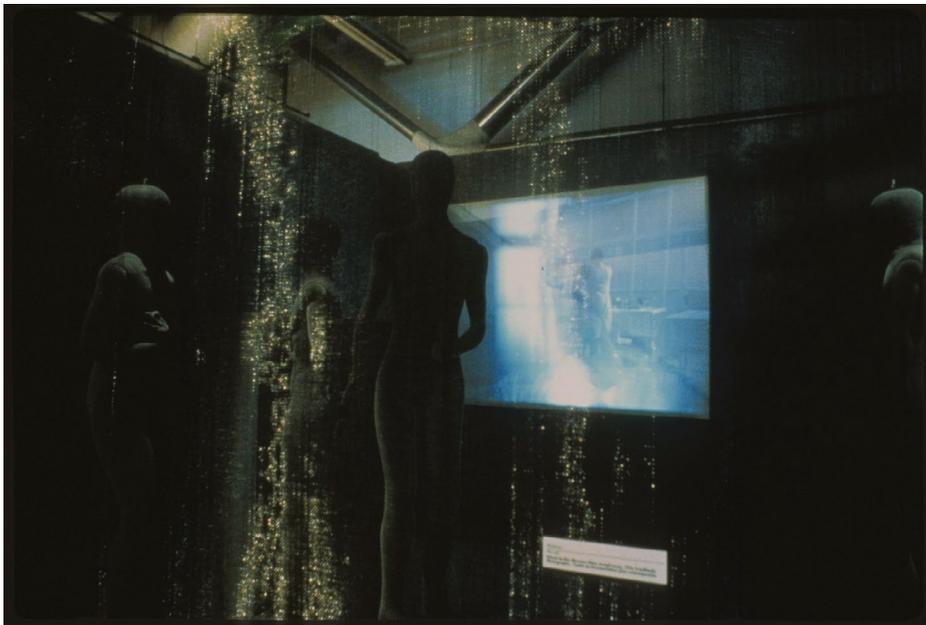
12 Chaque site illustre une question particulière et pouvait soit comparer deux moments dans la même discipline ou bien confronter deux disciplines.



1 Plan de l'exposition



2 Vue de l'exposition *Les Immatériaux*, site « théâtre du non-corps », visiteurs devant le diorama *pas l'histoire* réalisé par Jean-Claude Fall et Gérard Didier



3 Vue de l'exposition *Les Immatériaux*, site « nu vain »

de rechercher un espace-temps « postmoderne »<sup>13</sup>. Ces cinq parcours avaient en commun une progression générale qui allait du corps au langage, soit de la matérialité à l'immatérialité :

L'entrée se fait par un vestibule, obscur, secret, où est exposé un bas-relief égyptien représentant une déesse qui offre le signe de vie au roi Nectanebo II. [...] Suivent cinq *portes* qui, empruntant au théâtre à travers l'œuvre de Samuel Beckett son rapport particulier au corps vivant, introduisent cinq questions : *d'où viennent les messages que nous captions* (quelle est leur maternité) ? à quoi se réfèrent-ils (à quelle matière se rapportent-ils) ? *selon quel code sont-ils déchiffrables* (quelle en est la matrice) ? *sur quel support sont-ils inscrits* (quel est leur matériau) ? *comment sont-ils transmis aux destinataires* (quel est le matériel de cette dynamique) ?<sup>14</sup>

Ainsi, quand le visiteur arrivait face aux cinq dioramas du « théâtre du non-corps » qui chacun illustrait une des cinq questions de l'exposition (fig. 2), celui-ci devait choisir un des cinq parcours à emprunter pour poursuivre sa visite<sup>15</sup>. À partir de ce site, commençait l'illustration de la dématérialisation du corps telle qu'elle se produisait dans différentes disciplines. En empruntant le parcours « matériau »<sup>16</sup>, les visiteurs passaient successivement devant les sites « nu vain », « l'ange », « deuxième peau », « corps chanté » et « corps éclaté ». Le site « nu vain » présentait un corps dépouillé, rendu à sa nudité élémentaire par la présence de « douze mannequins asexués<sup>17</sup> » (fig. 3). Ici, le matériau « neutre, mesurable, démultipliable, immatriculable<sup>18</sup> » se substituait au corps réel fait de chair. Le site « deuxième peau » exposait parmi différents types de peau des échantillons de peaux artificielles, montrant que désormais la science concurrençait les facultés du corps biologique dans la fabrique de son enveloppe. Suivait ensuite le site « corps chanté » qui par un montage vidéo révélait comment le corps du chanteur se décomposait et se recomposait dans les clips vidéo du début des années 1980 en fonction du rythme de la mélodie. Son corps n'était plus « reconnu dans son unicité [...] mais sans arrêt cassé, découpé,

13 Jean-François Lyotard, « Les Immatériaux », *Parachute* 36, Septembre-Octobre-Novembre 1984, p. 43.

14 Dossier de presse de l'exposition, 1985 (note 7), n. p.

15 Pour une description précise des 61 sites de l'exposition, voir Antonia Wunderlich, *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung « Les Immatériaux » von Jean François Lyotard*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008 ; et en particulier le chapitre « Phénoménologie de la visite », p. 105-248.

16 Si les visiteurs étaient entièrement libres de choisir le parcours qu'ils souhaitaient, la majorité d'entre eux semblait commencer la visite de l'exposition par le parcours « matériau ». Voir Charles Perraton, « L'œuvre des petits récits autonomes », dans Christian Carrier (éd.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985), Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 15.

17 Voir la fiche « nu vain » dans Thierry Chaput et Jean-François Lyotard (éd.), *Les Immatériaux : Inventaire*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, n. p. Un passage du film *Monsieur Klein* de Joseph Losey (1976) était également projeté en alternance avec une photo de déporté.

18 *Ibid.*

dans des opérations vidéo.<sup>19</sup> » Le site « corps éclaté » parachevait cette démonstration avec cinq panneaux décomposant le corps humain en organes, muscles, tissus et cellules afin de donner « l'impression d'un effacement progressif du « corps » dans son unité apparente, d'où se dégage le « langage » universel des macromolécules.<sup>20</sup> » Dans *Les Immatériaux*, le corps humain postmoderne semblait donc perdre son unité pour peu à peu se dissoudre en messages<sup>21</sup>, ou même presque disparaître tant il devenait immatériel comme tendait à le prouver le site « homme invisible » exposant deux œuvres holographiques, celles d'Alexander et de Stephen Benton montrant deux silhouettes holographiques de tête humaine<sup>22</sup>. Le choix des œuvres et objets exposés avait avant tout pour mission de provoquer un sentiment bien particulier chez le spectateur comme en témoigna Lyotard : « Nous voulions exposer des choses qui suscitent un sentiment d'incertitude : incertitude quant aux finalités de ces développements, et incertitude quant à l'identité de l'individu humain dans cette condition d'immatérialité hautement improbable.<sup>23</sup> » Les certitudes du monde moderne avaient ainsi laissé place à une nouvelle réalité complexe et remplie d'inconnues.

## Une réalité médiée et interactive

Si les commissaires présentaient dès les premiers sites de l'exposition un corps humain ayant commencé sa dématérialisation, les visiteurs avaient pourtant besoin de leur corps physique pour appréhender les différents dispositifs présents dans l'exposition. Néanmoins pendant leur visite, ils semblaient déjà disparaître derrière les trames semi-opaques délimitant les sites<sup>24</sup>. Ici, résidait

19 Propos de Jean-François Lyotard dans Jacques Saur et Philippe Bidaine, « Les Immatériaux, un entretien avec Jean-François Lyotard », *CNAC Magazine* 26, Avril 1985, p. 14.

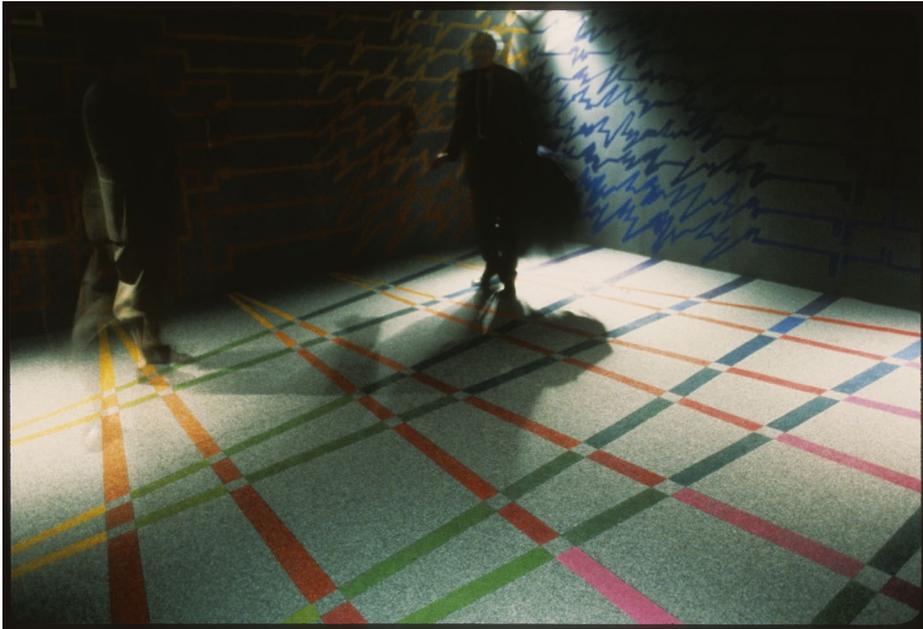
20 Fiche « corps éclaté » dans Chaput/Lyotard, 1985 (note 17), n. p.

21 À l'intérieur de l'exposition, « n'importe quelle réalité est prise comme un message ». Thierry Chaput et Jean-François Lyotard (éd.), *Les Immatériaux : Petit journal*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 2. Il avait été envisagé, avant que le projet soit abandonné, que chaque visiteur soit doté d'une carte magnétique sur laquelle s'inscrirait son parcours au sein l'exposition. Ainsi, le déplacement du visiteur devenait un message qu'il fallait encoder. Voir le Communiqué de presse de l'exposition, 1984 (note 6), p. 3. Voir également Jean-Louis Boissier, « La question des nouveaux médias numériques », dans Bernadette Dufrene (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire : 1977-2007*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, p. 377.

22 Les œuvres exposées étaient *Head in a 4D environment* d'Alexander (1982) et *Rind II* de Stephen Benton (1977). Pour plus de précisions, voir la fiche du site « homme invisible » dans Chaput/Lyotard, 1985 (note 17), n. p.

23 Bernard Blistène, « Entretien avec Jean-François Lyotard », *Flash Art Édition Française* 6, Hiver 1984-85, p. 29.

24 La scénographie, réalisée par l'architecte Philippe Délis, était en effet constituée de trames métalliques plus ou moins opaques suspendues parmi lesquelles les visiteurs circulaient librement d'un site à un autre. Elle constituait un élément important de l'exposition pour les commissaires dans leur volonté de provoquer chez le visiteur une perte de repères et une sensation de flottement pendant sa visite. Pour plus de détails concernant la scénographie de l'exposition, voir Antony Hudek et Philippe Délis, « Interview with Philippe Délis », *Les Immatériaux Research*, Working Paper 3, Octobre 2019, URL: [http://les-immatériaux.net/wp-content/uploads/2019/10/LIR-WP3\\_Hudek-Delis\\_Scenography\\_2019.pdf](http://les-immatériaux.net/wp-content/uploads/2019/10/LIR-WP3_Hudek-Delis_Scenography_2019.pdf) [dernier accès: 02/09/2020].



4 Vue de l'exposition *Les Immatériaux*, site « musicien malgré lui »



5 Vue de l'exposition *Les Immatériaux*, site « jeu d'échecs »



6 Vue de l'exposition *Les Immatériaux*, site « arôme simulé »



7 Vue de l'exposition *Les Immatériaux*, site « labyrinthe du langage »

un des paradoxes de l'exposition. Si Lyotard présentait un être humain post-moderne devenu immatériel, d'un autre côté pour lui le corps humain résistait encore à cette dématérialisation<sup>25</sup> : « On s'aperçoit que le corps est la région de la résistance à certaines tendances lourdes de la postmodernité : il résiste au niveau de la perception esthétique mais aussi de son habitat, etc. Est-ce qu'on aura un clivage entre ce qui relève du corps et qui sera très peu modifiable et puis le reste ? Je n'en sais rien.<sup>26</sup> » C'était une des interrogations du philosophe que l'on retrouvait également dans l'exposition.

Ainsi dans *Les Immatériaux*, certains sites particuliers ne fonctionnaient que grâce à la présence du visiteur et à son interaction avec le dispositif. C'était notamment le cas dans le site « musicien malgré lui » qui accueillait le dispositif sonore *Son = espace* du compositeur Rolf Gehlhaar, où la déambulation et les mouvements des visiteurs créaient de la musique par le déclenchement de détecteurs ultrasoniques reliés à un ordinateur et un synthétiseur numérique<sup>27</sup> (fig. 4). « La nature de la musique créée dépend entièrement de la nature des gestes du visiteur : l'espace est ainsi transformé en un instrument de musique immatériel<sup>28</sup> », expliquait le catalogue. Il fallait donc pour que l'œuvre de Gehlhaar fonctionne que le visiteur fasse usage de son corps. Un autre type d'interaction avait lieu dans le site « jeu d'échecs » situé dans le parcours « matrice », où, par son passage sur un échiquier à échelle humaine, le visiteur éclairait les cases occupées d'une partie d'échecs en train de se jouer virtuellement sur ordinateur (fig. 5). Ici, le visiteur ne jouait pas contre la machine, mais son passage sur l'échiquier révélait la position des pièces invisibles pour lui. Son déplacement se superposait à celles des pièces et dévoilait, c'était l'enjeu du site, la règle du jeu, c'est-à-dire sa matrice. Un autre site, « toutes les copies », conçu par Liliane Terrier et ses étudiants de l'université Paris 8 comme un atelier de *copy art*, permettait aux visiteurs de réaliser des photocopies de divers objets présents dans le site. Grâce à la présence d'un animateur qui actionnait le photocopieur, les visiteurs pouvaient créer une copie de tous les objets à leur disposition. Par cette technologie, les objets commençaient leur dématérialisation, rendus à l'état d'image sur papier. Les photocopies étaient ensuite exposées comme le résultat de cette expérience.

Dans le parcours « matière », plusieurs sites proposaient des « expériences simulées » aux visiteurs, démontrant la capacité des nouvelles technologies à copier presque parfaitement le réel. Le site « arôme simulé » proposait de sentir et reconnaître différents arômes de fruits par les moyens d'une installation qui

25 Pour le philosophe, cette dématérialisation avait néanmoins déjà commencé pour certains humains, dont les astronautes. Voir Élie Théofilakis, « Les petits récits de chrysalide, entretien Jean-François Lyotard - Élie Théofilakis », dans Élie Théofilakis (éd.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 14.

26 *id.*

27 Pour plus de précisions sur ce dispositif, voir URL : <https://www.gehlhaar.org/music/soundspace> [dernier accès : 05/09/2020].

28 Fiche du site « musicien malgré lui », dans Chaput/Lyotard, 1985 (note 17), n. p.

comprenait un ensemble de tuyaux rigides, hottes aspirantes et propulseurs d'air afin de créer des circuits d'air parfumé<sup>29</sup> (fig. 6). En toile de fond, était diffusé le film *Gastronomica* (1985) réalisé par le groupe d'artistes Illegal Command<sup>30</sup> montrant le tableau d'une coupe de fruits passer de la deuxième à la troisième dimension grâce à sa reconstitution en images de synthèse<sup>31</sup>. Dans ce site, il s'agissait d'exposer des simulacres du monde des odeurs. La chimie avait désormais les moyens de concurrencer les odeurs naturelles en fabriquant « des arômes plus vrais au nez que nature<sup>32</sup> ». Les visiteurs avaient pour mission de différencier les arômes naturels de leurs imitations. Du côté de l'art, l'ordinateur pouvait dorénavant remplacer la peinture dans la création d'une nature morte d'un style nouveau. À côté, le site « visites simulées » proposait un voyage dans le voisinage de l'université Paris 8 à Saint-Denis, grâce à l'installation *Le Bus* conçue par Jean-Louis Boissier et ses étudiants en arts plastiques<sup>33</sup>. À travers les fenêtres d'une maquette de bus, les visiteurs voyaient le décor défilé, au préalable filmé puis enregistré sur vidéodisque. Tout comme dans un véritable bus, le public pouvait demander l'arrêt en appuyant sur le bouton « arrêt demandé ». Le travelling laissait alors la place à un ensemble de reportages photographiques réalisés à différents endroits du parcours. Avec cette installation, le visiteur était pris « entre le plaisir de la contemplation du défilement et du renouvellement du paysage et le désir de l'interrompre dans un geste exploratoire, voyeuriste.<sup>34</sup> » Pour Jean-Louis Boissier, l'installation peut « être vue comme une proposition emblématique du dispositif intellectuel et technologique des « Immatériaux » : on accède au réel par la médiation d'un programme, son matériau inclut le langage, le temps réel de l'accès interactif est relatif à une mise en mémoire.<sup>35</sup> » En effet, dans l'exposition comme dans le monde postmoderne décrit par Lyotard, notre rapport au réel n'était plus direct mais médié par diverses machines. L'arrivée des nouvelles technologies avait causé une mutation dans la relation que nous avons avec le réel. « Nous n'intervenons presque plus jamais en direct sur les réalités à transformer. Le travail professionnel ou domestique exige de plus en plus de matériels. Le contact manuel, visuel, olfactif avec le matériau se

29 Ce site et cette installation en particulier semblent avoir beaucoup marqué les visiteurs de l'exposition, contrairement à d'autres sites où l'interactivité était pourtant également présente. Voir Nathalie Heinich, « Un événement culturel », dans Christian Carrier (éd.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985), Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 77.

30 Le groupe était constitué d'artistes issus de la première promotion de la formation « Arts et Technologies de l'Image » de l'université Paris 8.

31 Pour visionner le film *Gastronomica*, voir URL : <https://www.ati-paris8.fr/1980-1990> [dernier accès : 10/09/2020].

32 Chaput/Lyotard, 1985 (note 21), p. 9.

33 Pour plus de détails sur cette installation, voir Jean-Louis Boissier, « Des images, en veux-tu, en voilà... », dans Élie Théofilakis (éd.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 28-32 et Jean-Louis Boissier, « The Bus of Les Immatériaux », dans Andreas Broeckmann et Yuk Hui (éd.), *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science and Theory*, Lüneburg, meson press, 2015, p. 109-117.

34 Boissier, 2007 (note 21) p. 377.

35 *id.*

perd<sup>36</sup>», expliquait le dossier de presse de l'exposition. Cette recherche d'une reproduction du réel toujours plus fidèle se trouvait également illustrée par le site «profondeur simulée» exposant le prototype de ciné-holographie<sup>37</sup> mis au point par les cinéastes Claudine Eizykman et Guy Fihman qui grâce à la reproduction filmique de l'espace en trois dimensions faisaient rivaliser fiction et réalité. L'exposition de ce prototype rendait visible aux visiteurs la matérialité de la machine qui était nécessaire pour que puisse avoir lieu cette reproduction du réel dématérialisé.

La visite de l'exposition se terminait par la section nommée «labyrinthe du langage» vers laquelle convergeaient les cinq parcours (fig. 7). Ainsi selon la construction de l'exposition, le public atteignait l'immatérialité totale dans cette partie dévolue au langage, pourtant c'était également celle concentrant le plus d'ordinateurs et de minitels. Si les expériences se dématérialisaient grâce à l'informatique et à la télématique, la présence des différents équipements rappelait une fois encore qu'ils conditionnaient l'existence de ce nouveau monde numérique. En effet, toute cette dernière partie, décrite comme «une Babel de machines électroniques à parler, à lire, à jouer, à raconter, à compter<sup>38</sup>» par le critique René Viau, avait la particularité de présenter une dizaine de projets informatiques et télématiques que le visiteur pouvait consulter, mais également avec lesquels il pouvait interagir. Parmi les programmes conçus spécialement pour le minitel, deux romans télématiques offraient deux types de lectures différentes. La fiction policière *Jus d'orange*, conçue par Francis Debyser, proposait au lecteur devenu enquêteur de résoudre une énigme grâce aux différentes possibilités de lectures offertes<sup>39</sup> et aux nombreux indices disséminés dans les 476 pages-écrans. De son côté, *L'objet perdu*, roman construit en arborescence autour du mythe d'Osiris par Camille Philibert et Jacques-Élie Chabert, proposait une lecture qui se faisait en deux temps. Le lecteur suivait d'abord un des nombreux parcours possibles du récit. Après sa lecture, le visiteur se trouvait informé que l'histoire venait d'être partiellement détruite et était invité à la reconstituer sur la base des «restes» de sa consultation.

Chaque lecture donnait ainsi lieu à un récit unique et transformait le lecteur en auteur, comme l'expliqua Camille Philibert: «Ce roman avait la particularité,

36 Dossier de presse de l'exposition, 1985 (note 7) n. p.

37 «Prototype opérationnel multifonctionnel intégré, présenté ici en visu-laser ciné-holographique par Claudine Eizykman et Guy Fihman (L.E.A.C., E.F. Productions). Ce premier appareil intégré de restitution pour film holographique en 35 et 70 mm fonctionne en défilement continu, alternativement en marche avant et marche arrière.» Voir la fiche du site «profondeur simulée» dans Chaput/Lyotard, 1985 (note 17), n. p.

38 René Viau, «Les Immatériaux, ou la philosophie rendue visible», *Le monde des arts* 30/120, automne 1985, p. 15.

39 Les possibilités offertes au lecteur portaient sur la prise de connaissance ou la vérification des indices, l'ordre d'interrogatoire des témoins, la consultation de documents ou de leurs commentaires, les solutions de l'énigme, la résolution des «désis au lecteur». Voir la fiche «romans à faire», dans Chaput/Lyotard, 1985 (note 17), n. p.

quand on y avait cheminé par des choix interactifs et qu'on arrivait à la fin, que les passages lus se retrouvaient fragmentés. Le lecteur pouvait y insérer ses propres parties, d'une histoire qu'il inventait, celle-ci étant renvoyée dans une base de données accessible aux autres lecteurs. Chaque lecteur devenait auteur, en reconstituant son trajet et en le complétant.<sup>40</sup> »

## Expérimenter la postmodernité lyotardienne

Dans l'exposition, un dispositif plus que tous les autres, traduisait pour Lyotard ce que signifiait vivre dans le nouveau monde postmoderne. Il s'agissait du casque sans fil remis aux visiteurs à l'entrée de l'exposition et qu'ils devaient coiffer pour parcourir les soixante-et-un sites des *Immatériaux*. À l'intérieur des casques, étaient diffusés pendant toute la visite des extraits de textes de philosophes et d'écrivains<sup>41</sup> ayant une résonance avec le thème des sites visités, mais également des sons provenant de morceaux musicaux enregistrés à l'IRCAM ou émanant directement des sites eux-mêmes. L'interactivité du dispositif résultait de la technologie même du système des casques audio. En effet, l'espace de l'exposition – découpé en trente-et-une zones – était couvert par une trentaine d'émetteurs diffusant chacun par infrarouge un programme court d'un ou plusieurs textes récités par des interprètes. Ces textes enregistrés étaient ensuite diffusés dans le casque du visiteur selon la zone qu'il traversait. « Le visiteur se promène avec un casque [...] et les émissions changent selon les zones. Ce sont des séquences de deux à trois minutes, mises en boucles, et qui sont envoyées en infrarouges sur des miroirs qui permettent d'obtenir une très bonne définition au sol<sup>42</sup> », expliqua Lyotard. Mais à cause de cette diffusion par ondes infrarouges, le visiteur pouvait interrompre brusquement la lecture du texte en cours en se déplaçant dans l'exposition et donc en sortant de la zone d'émission. Si ces effets de brouillage et d'interruption de la bande sonore étaient intrinsèquement

40 Propos de Camille Philibert dans « Olga et Max à corps perdu », *Le Monde*, 25 mars 1985, URL : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/03/25/olga-et-max-a-corps-perdu\\_2743284\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/03/25/olga-et-max-a-corps-perdu_2743284_1819218.html) [dernier accès : 04/11/2019].

41 Les textes qui composaient la bande sonore étaient de Hans Christian Andersen, Antonin Artaud, Gaston Bachelard, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Lewis Carroll, Adolfo Bioy Casares, Jean-Joseph Goux, Marcel Hénaff, Yves Klein, Heinrich von Kleist, Gilbert Lascault, Lao-Tseu, Jean-François Lyotard, Stéphane Mallarmé, Henri Michaux, Octavio Paz, Marcel Proust, François Rabelais, Jacques Roubaud, Eugène Savitzkaya, Paul Virilio, Émile Zola, accompagnés pour certains sites de l'exposition de textes rédigés par Dolorès Rogozinski. Au sujet de la réalisation du texte de la bande sonore, voir Dolorès Lyotard (Rogozinski), « On the Development of the Texts for the Les Immatériaux Soundtrack (Sur le développement du texte pour la bande-son des *Immatériaux*) », *Les Immatériaux Research*, Working Paper 2, éd. par Andreas Broeckmann, juillet 2019, URL : [http://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2019/06/LIR-WP2\\_Dolores-Lyotard\\_Soundtrack\\_2019.pdf](http://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2019/06/LIR-WP2_Dolores-Lyotard_Soundtrack_2019.pdf) [dernier accès : 02/08/2020].

42 Propos de Jean-François Lyotard recueillis par François Dumont, « C'est notre sensibilité qui change d'échelle », *Le Matin de Paris*, 28 mars 1985, p. 24.

liés à la technologie du système de diffusion, ils avaient été également pensés et même anticipés par Lyotard et son équipe. Pour le philosophe, ces pertes du signal entre deux zones et ces ruptures dans l'écoute étaient la transposition au musée de l'expérience que l'on pouvait vivre en voiture lorsqu'en roulant, la fréquence de la radio se brouille en sortant de la zone d'émission : « Quand on se rend de San Diego à Santa Barbara en voiture, soit plusieurs centaines de kilomètres, on traverse une zone de « conurbation ». Ce n'est ni la ville, ni la campagne, ni le désert. [...] Il faut régler plusieurs fois le récepteur radio de la voiture parce qu'on change plusieurs fois de zones d'émission de radio. C'est plutôt une nébuleuse, où les matériaux (édifices, voirie) sont des états métastables d'une énergie. Les rues, les boulevards sont sans façade. Les informations circulent par rayonnements et interfaces invisibles.<sup>43</sup> »

Cette idée avait été inspirée au philosophe à la fois par le texte « Une ville surexposée » de Paul Virilio<sup>44</sup> et par celui de l'architecte italien Giairo Daghini intitulé « Babel-Métropole »<sup>45</sup>, tous deux parus en décembre 1983 dans la revue *Change International*. Dans son article, Virilio démontre comment les mutations de la « ville » depuis les années 1960 ont modifié considérablement la vision et la conception que nous en avons, avec notamment la disparition des anciennes oppositions « ville/campagne », ou « centre/périphérie »<sup>46</sup>. Daghini, quant à lui, analyse le processus d'urbanisation depuis la révolution industrielle et le phénomène de « conurbation » apparu depuis les années 1970. L'expérience que vivaient les visiteurs dans l'exposition était en quelque sorte l'illustration de ce qu'ils vivaient désormais dans ce nouveau monde postmoderne où l'on se déplaçait de plus en plus vite et de plus en plus facilement<sup>47</sup>. De la même façon, les messages se multipliaient et arrivaient à leurs destinataires de plus en plus vite, jusqu'à se parasiter les uns les autres.

Avec ses multiples parcours, sa scénographie, ses différents dispositifs interactifs et la diversité des thématiques abordées, *Les Immatériaux* n'était pas à envisager comme une simple exposition<sup>48</sup> mais elle avait été pensée par ses commissaires comme une œuvre d'art à part entière<sup>49</sup>.

43 Voir le fac-similé d'un document de travail daté d'avril 1984 (constituant le second état de la réflexion et de la conception de la manifestation) reproduit dans Thierry Chaput et Jean-François Lyotard (éd.), *Les Immatériaux : Album*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, p. 19.

44 Voir Paul Virilio, « Une ville surexposée », *Change International* 1, décembre 1983, p. 19-22.

45 Voir Giairo Daghini, « Babel-Métropole », *Change International* 1, décembre 1983, p. 23-26.

46 Voir Virilio, 1983 (note 44), p. 20.

47 Le film *Octave au pays des Immatériaux* illustre ce phénomène en filmant le jeune Octave parcourant l'exposition sur des rollers. *Octave au pays des Immatériaux*, 1985, 35 min., réal. : Paule Zajdermann, scénario : Daniel Soutif, production : Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

48 Au terme d'« exposition », Lyotard préférerait celui de « manifestation » pour qualifier *Les Immatériaux*. L'emploi de ce terme indiquait une volonté délibérée de se démarquer des expositions habituelles. Voir le Dossier de presse de l'exposition, 1985 (note 7), n. p.

49 Voir Théofilakis, 1985 (note 26), p. 7 et Merlant, 1985 (note 4), p. 19.

Elle avait été conçue non pas comme une exposition artistique ou documentaire ou encyclopédique ou à spectacles, mais comme une exposition à la fois artistique, documentaire, encyclopédique et à spectacles. Dans ce sens, elle créait son propre objet en opérant un effet de brouillage et en remettant « en cause la présentation traditionnelle des expositions, héritières des salons du XVIII<sup>e</sup> siècle et des galeries.<sup>50</sup> » Elle était également à voir comme une véritable expérience à vivre pour le visiteur qui était pris en compte comme une donnée de l'exposition. En effet, par le biais d'un logiciel statistique sur ordinateur, le site « variables cachées » permettait de cerner le profil du public par sa propre participation. Sur un ordinateur, les visiteurs pouvaient « entrer eux-mêmes en mémoire leur âge, leur sexe, leur catégorie socioprofessionnelle, leur lieu d'habitation en échange de quoi les histogrammes construits avec l'ensemble des données disponibles étaient immédiatement produits sous leurs yeux.<sup>51</sup> » Sous couvert d'interactivité, le programme enregistrait néanmoins les informations des visiteurs pour réaliser une étude sur les publics de l'exposition et révélait ses « variables cachées ».

Dans le condensé du monde postmoderne qu'était *Les Immatériaux* et après avoir observé dans les différents sites les mutations en cours aussi bien dans les arts, la littérature, les technosciences ou la vie quotidienne, les visiteurs faisaient l'expérience avec le dernier site du temps différé grâce à l'installation vidéo du même nom réalisée par Catherine Ikam. Sur le moniteur d'un premier couloir, le visiteur observait l'espace où il se trouvait mais sans se voir. Dans un autre couloir, le visiteur se voyait à l'écran mais tel qu'il se trouvait un instant plus tôt dans le couloir précédent. Il faisait ainsi l'expérience d'un temps qui n'était plus unique et linéaire mais au contraire multiple et simultané. Ce temps était celui de la postmodernité lyotardienne dans laquelle différentes temporalités existaient simultanément. « En chaque moment coexiste le présent, le futur, le passé. L'instant présent est insaisissable. Nous ne pouvons être qu'en retard ou en avance sur lui. Il passe<sup>52</sup> », expliquait le *Petit Journal*. Dans le couloir de sortie, le public repassait enfin devant le bas-relief égyptien déjà rencontré à l'entrée de l'exposition, mais cette fois projeté en image tremblée sur un écran mobile. Sa dématérialisation avait eu lieu. De la pierre sculptée, ne restait que son image fragmentée. Si en sortant de l'exposition et en rendant son casque, le visiteur retrouvait le monde réel, il pouvait néanmoins poursuivre certaines des expériences vécues à l'intérieur. Cela était le cas pour certains projets télématiques, aussi bien consultables dans l'exposition mais également sur n'importe quel minitel. Ainsi, de retour chez lui le visiteur pouvait continuer sa lecture du

50 Dossier de presse de l'exposition, 1985 (note 7), n. p.

51 Heinich, 1986 (note 29), p. 72. Voir également les diagrammes et tableaux publiés en annexes 6 et 6 bis, p. 74-75.

52 Chaput/Lyotard, 1985 (note 21), p. 13

roman *L'objet perdu* mais également consulter la revue d'art télématique *Art-Accès*<sup>53</sup> dont le premier numéro avait été dévoilé dans *Les Immatériaux* et qui était composé de nombreuses créations d'artistes, musiciens et écrivains réalisées spécifiquement pour le minitel<sup>54</sup>. De même, l'expérience d'écriture collective et interactive *Épreuves d'écriture*<sup>55</sup> réalisée en amont de l'exposition par vingt-six auteurs<sup>56</sup> et dont une partie des textes étaient présentés sur minitels dans l'espace de l'exposition, était également accessible hors de celle-ci grâce au réseau télérel.

Si *Les Immatériaux* présentait aux visiteurs les transformations qu'opéraient les nouvelles technologies dans le monde postmoderne décrit par Lyotard, l'exposition posait davantage de questions qu'elle n'apportait de solutions. En effet, celle-ci n'avait pas été conçue comme une exposition pédagogique mais au contraire comme une exposition à questions. Car comme l'expliqua Lyotard, il n'y avait pas toujours de réponses aux questions formulées dans l'exposition<sup>57</sup>. Pour Thierry Chaput, celle-ci devait provoquer chez le public une sensation de déstabilisation: « Si l'exposition est réussie, elle devrait susciter un certain vertige chez le visiteur, en même temps qu'une certaine jubilation. Celle qui naît du sentiment que la puissance n'est plus un objectif. L'individu postmoderne est quelqu'un que l'on a invité à jouer à un jeu, sans qu'il en connaisse les règles. Il ne sait ni ce qu'il a à gagner ni ce qu'il a à perdre, mais il faut qu'il navigue là-dedans. « L'homme sans qualité »: c'est à lui de trouver seul les règles de navigation.<sup>58</sup> » Selon le point de vue de Chaput, l'exposition peut en effet être considérée comme une réussite, car nombreux étaient les visiteurs déstabilisés et désorientés par le dispositif de l'exposition et qui auraient aimé au contraire plus de didactisme et de pédagogie pour comprendre le projet que celle-ci proposait<sup>59</sup>.

---

53 La revue télématique artistique *Art-Accès* était dirigée par Frédéric Develay, Frédéric Martin et ORLAN.

54 Parmi lesquels Ben, Daniel Buren, Benni Efrat, Jean-François Bory, Frédéric Develay, Ange Leccia, Jean-Claude Lefèvre, Léa Lublin, Frédéric Martin, Vera Molnar, François Morellet, Édouard Nono, ORLAN, Aldo Spinelli, Gianni Toti ou Bernard Venet.

55 Thierry Chaput et Jean-François Lyotard (éd.), *Les Immatériaux: Épreuves d'écriture*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.

56 Les participants, philosophes, artistes, scientifiques et écrivains, étaient Hubert Astier, Nanni Balestrini, Mari Borillo, Christine Buci-Glucksmann, Daniel Buren, Michel Butor, Paul Caro, Michel Cassé, Daniel Charles, François Chatelet, Philippe Curval, Jacques Derrida, Marc Guillaume, Philippe Lacoue-Labarthe, Bruno Latour, René Major, Jean-Claude Passeron, François Recanati, Jean-Loup Rivièrre, Maurice Roche, Pierre Rosenstiehl, Jacques Roubaud, Dan Sperber, Isabelle Stengers, Michel Tibon-Cornillot et Jean-Noël Vuarnet.

57 Théofilakis, 1985 (note 26), p. 9-10.

58 Propos de Thierry Chaput dans Merlant, 1985 (note 4), p. 19.

59 Voir Heinich, 1986 (note 29), p. 25-123.