Les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural

Jean-Louis Déotte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/797>

DOI : 10.4000/appareil.797

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « *Les Immatériaux* de Lyotard (1985) : un programme figural », *Appareil* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 09 mars 2009, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/797> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.797>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural

Jean-Louis Déotte

- 1 Quand Lyotard reçoit la proposition de concevoir pour le Centre G. Pompidou une exposition sur les « nouveaux supports », il vient à peine de publier *Le Différend* (1983) qui est une théorie de la phrase dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler une ontologie du singulier. La phrase est l'autre nom de l'événement, de ce *quoi* qui arrive, ce *quod* ? sur lequel il faut nécessairement enchaîner par une autre phrase, même si cet enchaînement est largement ouvert et improbable. De ce fait, la forme du jugement la plus appropriée face à la phrase, c'est le jugement esthétique au sens de Kant parce qu'il est réflexif, et qu'à partir d'un cas, on doit pouvoir inférer une loi. Tout le contraire du jugement déterminant, lequel présuppose l'existence de la loi, comme en physique mathématique où le cas illustre et exemplifie la loi.
- 2 Depuis les années 1960, qui culmineront avec sa thèse *Discours, Figure*, (1971), Lyotard développe sa réflexion esthétique à partir de l'opposition événement/système. Le système étant entendu comme chez les structuralistes comme ce code sans lequel il n'y aurait pas de message. L'originalité de Lyotard par rapport au structuralisme consistant à débusquer ce qui échappe au code, au système réglé de traces constituant un *bloc d'écriture* ayant fait époque. Cette hétérogénéité à ce qu'on peut appeler un programme culturel époqual a la consistance de ce qui ne se laisse pas écarteler dans un système d'oppositions de signes. Pour Lyotard, les époques de la culture sont à l'épreuve d'irruptions événementielles, disruptives, provenant du *figural*, cette puissance de déliaison libidinale, qui fait irruption irrégulièrement dans l'histoire de la culture comme si un inconscient collectif déréglaient les bonnes formes et les scènes de la représentation. L'opposition devient alors : figural / programme culturel époqual. On peut la concevoir dans la descendance du Nietzsche opposant Dyonisos et Apollon. Sauf que l'Apollon lyotardien s'écrit comme un programme. Ainsi pour lui, ce qui brise le programme pictural ou sculptural médiéval, exemplifié par l'étude de la lettrine gothique, c'est l'irruption de la peinture de Masaccio dont la puissance libidinale, un mixte de désir et d'angoisse, défait les belles images du gothique qui n'étaient au fond

que la face imagée du texte sacré : la Bible. Les pages où il montre que Duccio et Giotto appartiennent au bloc d'écriture médiéval, et non, malgré les apparences, à celui de la projection renaissante, sont devenues des classiques de l'histoire de l'art. Cela étant, il ne va pas faire de Masaccio l'instaurateur de l'espace perspectiviste, même si *Le tribut de Saint Pierre* de la Chapelle Brancacci de l'église du Carmine à Florence ou *Adam et Ève chassés du paradis* (1424-1427) lui appartiennent intrinsèquement. C'est qu'en effet, le programme perspectif, tel qu'il sera développé par Alberti dans le *De la peinture*, vient encoder pour plusieurs siècles une puissance de figuration qui ne lui appartient pas, qui est anhistorique. Ce radicalisme lyotardien rend difficile la compréhension de l'extraordinaire puissance productrice dudit programme sur plusieurs siècles. C'est en étant conscient de ce paradoxe que j'ai développé la notion d'*appareil*, ce dernier pouvant être conçu comme un programme générant des figures plastiques jusqu'à l'épuisement de tous ses possibles. Ce qui de fait deviendra évident pour le programme projectif au XIX^e siècle avec la peinture narrative et commémorative (Ingres). Suivant cette hypothèse, reprise de Flusser¹ on sait que tous les possibles d'un programme seront réalisés un jour, mais on ignore dans quel ordre.

- 3 Le cadre d'intelligibilité utilisé par Lyotard a été jusqu'alors celui de Jakobson : le schéma de la communication, ce qui implique que chaque message soit indissociable d'une configuration de pôles : le destinataire, le destinataire, le référent, le code, le support. Mais à la différence du structuralisme strict, pour Lyotard, les pôles n'existent pas réellement avant le message : la phrase est un tout qui à chaque fois redéfinit les pôles de la communication. Chaque régime de phrase est un nouveau monde : une phrase de connaissance (dénotative) n'est pas une performative ou n'est pas une phrase de commandement, etc.². Chaque phrase est comme un coup porté dans un jeu entre locuteurs, chaque phrase pouvant être définie dans un jeu de langage qui est un jeu à règles.
- 4 La commande³ du Centre de Création industrielle et de Thierry Chaput l'amena à déplacer son modèle du primat de la communication (qu'il avait déjà enrichi) vers celui d'une production techno-scientifique de la réalité sensible, langagière, artistique, etc, où pour le dire vite, c'est du langage au sens le plus général, et par exemple des algorithmes, que doit émaner la réalité nouvelle. C'est la raison pour laquelle pour caractériser cette situation inouïe dans l'histoire des hommes où dorénavant la matière n'est plus ce que l'on trouve devant nous toujours déjà-là, comme cette substance qui nous affecte sensiblement et dont il faut connaître les structures pour la transformer, où le langage pouvait la désigner de l'extérieur comme le référent de ses phrases, dorénavant ce sont les messages qui génèrent les matériaux, raison pour les nommer *immatériaux*. Les *immatériaux* sont donc des matériaux dont l'essence est langagière, c'est-à-dire numérique. Pour cette raison, ils relèvent de la métaphysique. Les *immatériaux* sont métaphysiques parce qu'ils ne sont pas donnés. Pour Lyotard, la révolution techno-scientifique consiste en un renversement du langage par rapport à son référent matériel. Ou encore pour le dire en termes heideggériens à propos de Kant⁴ : là où il y avait un homme de la finitude, un artisan par exemple, qui du fait de sa finitude devait bien prendre en considération les datas sensibles émanant du monde, c'est-à-dire les recevoir (thème de la *passibilité* cher à Lyotard) et les synthétiser selon les réquisits des formes pures de l'intuition sensible, des schèmes de l'imagination et des concepts de l'entendement, il y a désormais la possibilité d'une production sans restes de la réalité, à partir du langage le plus formel, le plus vide de sens, le plus logico-mathématique⁵. Cette production, où il n'y a plus de différence entre le sensible

et l'intelligible, entre le phénomène et la chose en soi, est métaphysique. La technoscience ainsi entendue marque le triomphe de la métaphysique et la fin de la philosophie, libérant la place pour la pensée⁶. C'est ainsi que l'on passe des matériaux aux *immatériaux*. Les premiers sont *donnés* comme l'est la matière, les seconds sont *produits* par l'esprit qui calcule, ce sont des artefacts qui n'offrent aucune résistance à la connaissance qui est leur matrice. C'est la raison pour laquelle la différence entre science et technique tend à s'effacer, alors qu'auparavant l'invention technique pouvait conserver une part d'ombre pour la science et que la science elle-même ne débouchait pas nécessairement sur des applications techniques. À partir du moment où la matière n'est plus un donné, alors l'expérience n'est plus une valeur, pas plus que le travail, la volonté et l'émancipation. En découle la fin des Grands Récits (communisme, nationalismes, libéralisme, etc.) qui structuraient la modernité, récits qui étaient tous des récits d'émancipation. Cette production potentiellement sans limites va être comprise à partir d'un nouveau cadre d'intelligibilité avec les pôles suivants : la maternité (en lieu et place du destinataire), la matrice (code), le matériau (support), le matériel (le destinataire), la matière (le référent). C'est une autre problématique centrée sur la racine sanskrit *mat* qui s'impose et qui servira de schéma explicatif et constructif pour l'ensemble du site de l'exposition des *immatériaux*. Il y aura à partir de là cinq parcours d'exposition, issus d'un théâtre du corps beckettien, ce qui implique qu'il faudra opposer la nouvelle configuration à une ancienne configuration qui s'efface, centrée sur le corps. S'opposent ainsi ce qui est *vient de moi* à la maternité, la *parole* à la matrice, l'*histoire* à la matière, l'*autre* au matériel, le *corps* au matériau. L'ancienne configuration se dessine ainsi en contrepoint ayant les caractéristiques d'un certain monde préindividuel au sens de Simondon⁷, monde donné, échappant à toute préformation, un certain mythe de la nature humaine, où il y avait des certitudes sensibles et cosmo-théologiques (des destinations). On peut se demander si Lyotard n'a pas été ici la victime d'une interprétation très métaphysique de la matière, interprétation qui trouve son origine chez Aristote, et qui fait de la matière brute une sorte de tas de sable où chaque élément est indéterminé. Or, la critique de Simondon est revenue sur ce qu'il appelle *hylémorphisme* en montrant que la matière, la terre qu'utilise un potier par exemple, est toujours travaillée pour prendre forme, qu'elle n'est donc pas n'importe quoi, et qu'inversement, la forme du moule est une matière déjà prise dans une forme précise. C'est dire que pour Simondon, la clef de l'opposition métaphysique matière/forme, opposition qui est en fait post-aristotélicienne, se trouve non pas dans la technique avérée de prise de forme, mais dans quelque chose qui n'est pas technique, à savoir les rapports sociaux dominants sous l'Antiquité : la relation maître/esclave. C'est cette relation qui s'est imposée pour la compréhension des rapports matière/forme. Simondon nous amène donc à penser que l'histoire des rapports sociaux en particulier et l'histoire des hommes en général ne doivent pas être oubliées si l'on veut comprendre la genèse des schèmes universels de la philosophie qui ont une assise du côté des relations techniques. Il y aurait donc toute une discussion à avoir sur l'hylémorphisme de Lyotard, discussion impossible dans le cadre de cet article. Cela étant, Lyotard était suffisamment un bon connaisseur de l'histoire des formes antérieures de la culture pour ne être dupe : les oppositions qu'il déploie sont destinées à rendre intelligible la nouvelle situation, techno-scientifique. Même si chez lui, la matière (le souffle, la voix, la parole, l'autre, le sensible) conserve un statut spécial, car avant de passer sous la coupe de l'homme cartésien comme maître et possesseur de la nature, elle était comme l'origine sensible de la destination.

- 5 Prenons l'exemple de la maternité : là où auparavant des messages sensibles émanaient de la déesse, cette déesse qui ouvre d'ailleurs le parcours de l'exposition, ces messages qui destinaient l'humanité (don de l'âme, don de la vie, souffle et qu'il fallait améliorer et rendre au moment de la mort), dorénavant, c'est une maternité techno-scientifique qui produit ces messages qu'on nous adresse sous la forme des immatériaux, sans que l'on puisse vraiment parler de destination. Il y a dorénavant, comme une suspension de la destination, « l'humanité est au chômage » écrit-il dans le catalogue⁸ de l'exposition. On pourrait opposer à partir de là la phrase telle que la conçoit *Le Différend* et qui arrive comme un événement improbable et telle ou telle production automatique d'aphorismes par un logiciel mis au point par l'Oulipo. Tel court texte de quelques lignes a toutes les apparences d'un aphorisme, d'ailleurs nous nous interrogeons sur son sens, mais il s'agit d'un produit aléatoire et programmé sans auteur. L'exposition incitait son spectateur à sentir plus qu'à analyser une différence radicale de situation en la dramatisant, en présentant des logiciels d'écriture poétique et leurs productions. C'était donc la paternité de l'artiste qui était interrogée, sa capacité à créer et à signer sa production. Mais Lyotard savait bien que la définition de l'artiste comme créateur est récente, tout au plus romantique, et l'exposition multiplia les exemples d'œuvres générées automatiquement par ordinateur, par exemple prenant en compte le déplacement et le nombre des visiteurs, lesquels devenaient ainsi des matériaux artistiques au titre de « variables cachées ». La situation techno-scientifique, qui permet de poser la question :

Et finalement qui parle ? De qui émanent ces innombrables messages ? [La maternité] : la source du message, ce qui lui donne l'existence et l'autorité, son auteur. Le destinataire imprime au message sa destination et au destinataire du message sa destinée (qui est de recevoir le message). Tandis que les humains se croyaient les destinataires éminents de la vie, du visible, de l'intelligible, de la loi, ils s'imaginaient être les fils du dieu ou plutôt, comme dans les anciennes religions proche-orientales, de la déesse. Pré-destinés. L'homme moderne a tenté d'occuper la position d'auteur, de s'arroger « la création ». On dit alors « paternité » d'une oeuvre ; fantasme d'une semence célibataire ; la féminité est écartée de l'autorité, déclassée du côté des passions, des dépendances ; que le message soit une phrase, une image visible, un édifice, un enfant, une richesse, un met, un vêtement, – nous, postmodernes, renonçons à lui attribuer une origine, une cause première. Nous ne croyons pas qu'il nous soit prédestiné par une mère et nous n'en assumons pas la paternité. Liberté des orphelins⁹.

- 6 Le ton du texte est de l'ordre du manifeste : « Nous, postmodernes déclarons que... », en rien nostalgique, ne revendiquant pas un passé perdu. On peut évidemment entendre analytiquement la déclaration de l'homme Lyotard sur la paternité et les enfants : les postmodernes feront des orphelins... Mais il y a plus important, où le désir d'une singularité masculine se noue à une déclaration politico-philosophique : la postmodernité est plus proche de la vérité de l'être que n'importe quelle autre époque, religions païennes, sémitiques, métaphysiques modernes incluses.
- 7 Malgré des accents qu'on aurait pu attribuer à Baudrillard, en particulier sur le statut de messages sans référentiels réels, à propos de signes ne renvoyant qu'à d'autres signes, de la définition de la matière qui cessant d'être donnée ne peut plus, au mieux, qu'être à l'origine d'une trace, pour qu'on puisse en témoigner, donc toujours perdue, tombée dans l'avant-coup d'une temporalité à deux temps (l'après-coup freudien), malgré cela, il y a indubitablement chez ce phénoménologue qu'a toujours été Lyotard au fond, une fascination pour la nouvelle réalité sensible et humaine, de part en part

technologique. Ce ne fut pas une exposition de dénonciation, il y eut même cette sorte de jubilation qui suppose une passion. Lyotard n'est pas Jean Clair ou Georges Steiner. D'une certaine manière, et c'est davantage son terrain, en convoquant toute la modernité artistique de Moholy Nagy à Duchamp, de Kossuth à Monory, de Sonia Delaunay à Dan Graham, à Peter Eisenman, etc., il ne peut pas y avoir de doutes sur le propos général de l'exposition. Ni techniciste, ni technophobe, l'exposition *Les Immatériaux* mettait en scène une nouvelle situation dressant un défi pour la pensée.

- 8 C'est cette passion pour l'art moderne et contemporain qui le fit sortir de son *habitus* phénoménologique, néo-cézannien.
- 9 Ainsi, peut-on faire l'hypothèse que l'exposition *Les Immatériaux* aura été pour une bonne part l'axiomatisation de ce que Buren était en train de développer exactement la même année au Palais Royal (*Le Double Plateau*), installation connue du fait de ce qui devint un énorme conflit esthétique-politique : les *colonnes de Buren*. D'ailleurs Buren participa à cette expérience télématique d'échanges entre différents auteurs (les *Épreuves d'écriture*) qui se développa en parallèle à l'exposition. Lyotard avait une véritable passion pour le travail de Buren, même si le côté monumentalisation de l'appareil critique de ce dernier commençait à lui faire problème précisément avec le *Double Plateau*. Parce que Buren utilise un « outil visuel » programmé, d'origine parfaitement industriel, anonyme et sans intentionnalité, sans expressivité : les bandes verticales de 8,7 cm de largeur, alternant (couleur/blanc) et recouvrant un espace choisi, nécessairement culturel, il a pu fournir à Lyotard l'occasion d'un transfert de sa problématique de la phrase-événement vers les matériaux sans destination, à condition que les installations *in situ* restent éphémères, seulement conservées comme archives par des diapositives. Buren avait beaucoup insisté à l'intérieur du groupe BMPT (Buren-Mosset-Parmentier-Toroni) sur la production anonyme puisqu'ils expérimenteront une production au cours de laquelle chacun produira les œuvres de l'autre et la signant à sa place : la maternité revendiquée devenait anonyme et fabriquait de quasi-orphelins. Buren avait mis au point dans l'année 1965 la matrice qui fonctionne toujours aujourd'hui comme un code, cette matrice est fonction du lieu puisque la production et l'exposition sont *in situ* : la matière est ainsi présente, par exemple les colonnades du Palais Royal, ou l'ancienne place du Palais Royal, comme ce qui s'absente du fait du recouvrement ou de l'implantation des colonnes et dont on donne ainsi des preuves. Tous les matériaux sont possibles comme supports : ici le marbre et le ciment, là le tissu, ailleurs des bandes de plastique, etc. Certes, son « outil visuel », qui est une sorte d'appareil, donne à voir ce qui jusque-là disparaissait du fait des habitudes visuelles, mais bien plus, ce travail qui cite la matière à comparaître, transforme les destinataires en témoins d'une opération où le temps devient l'enjeu d'un contexte culturel qu'il faut sauver de l'invisibilité, de l'anonymat (une place, un musée, une avenue, Paris, un paysage, etc.). Bref, le contexte, toujours culturel, souvent architectural, est ainsi constitué en ombre par des fragments qui sont comme prélevés (*Cabanes éclatées*).
- 10 Le paradoxe des *immatériaux* aura été d'introduire au nouveau régime du préindividuel en passant par des formes du transindividuel essentiellement artistiques et littéraires, comme s'il y avait une préséance de l'art et des appareils sur les techniques *stricto sensu* et sur la science.
- 11 Et poussé par son enthousiasme, Lyotard a fini par accepter comme artistique ce qui n'était qu'une production techno-scientifique : que ce soit la production picturale d'un Monory où le corps du peintre s'efface devant la projection d'une diapositive sur une

surface sensible, le cinéma holographique d'Ezyckman et Fihman, les photocopies de Liliane Terrier, le vol de la plume virtuelle évoluant selon le souffle réel du spectateur, réalité virtuelle produite par le département d'images numériques de l'université Paris 8. Si les *immatériaux* ont le statut d'un programme culturel époqual, pour Lyotard, à la différence de la perspective, alors ils ne viennent pas, paradoxalement, encoder la production artistique, c'est-à-dire au fond l'aliéner, mais la rendre possible. C'est dire que Lyotard aura, le temps d'une exposition, fait éclater le cadre poststructuraliste de son esthétique.

- 12 Nous pouvons avoir une confirmation de cela du fait de la présentation dans l'exposition de photos, d'axonométries et de maquettes d'architectures de Peter Eisenman (la série des *Houses*). Eisenman est requis pour exemplifier le renversement du rapport de l'architecture construite avec sa maquette ayant servi de modèle. La maquette n'est pas conçue comme une image de l'architecture, au contraire, c'est l'architecture qui, du fait de ses caractéristiques, peut être prise comme une maquette. Mais plus généralement, pourquoi citer Eisenman, le seul architecte représenté, et non pas un postmoderne ? Répondre à la question, c'est éclaircir le débat sur ladite postmodernité. En architecture, postmodernité rime plutôt avec collage muséal (Venturi). Ce n'est pas du tout ce que Lyotard entendait. Si Eisenman l'intéresse, c'est qu'il a été structuraliste et même disciple de Chomsky, faisant la distinction entre structures profondes et structures de surface. Une façade devant dès lors ouvrir des fenêtres sur la structure profonde de l'édifice selon la leçon de Terragni, des éléments (colonnes, escaliers, etc.) se retrouver en position incongrue, ni fonctionnelle ni symbolique puisque émanant en tel ou tel endroit de l'édifice de la structure profonde. On retrouve alors des escaliers suspendus sous un plafond, des colonnes ne supportant rien, etc. Comme on le sait, cette période du maître a précédé celle de la collaboration avec Derrida (période « déconstructiviste »), puis, après la dénonciation par ce dernier des excès eisenmaniens, une période marquée par le diagramme deleuzien. Ce qui est plus important pour notre propos, c'est qu'Eisenman avec ses références philosophiques ou linguistiques multiples, a tenté de casser la programmation architecturale ordinaire, qu'elle soit classique (symbolisme) ou moderne (fonctionnalisme) en mettant l'accent sur le rôle de la matrice génératrice. C'est dire que là où dominaient des règles d'engendrement codées et acceptées par tous, produisant une destination de l'ouvrage, il a ouvert une sorte de laboratoire d'architecte, un peu comme le fit pour les arts plastiques, quelque temps auparavant, Marcel Duchamp, inventant ou réinventant toutes les techniques artistiques possibles. Eisenman a donc contribué à réconcilier le programme et le figural, faisant de chaque programme architectural un événement en soi. D'où l'importance des dessins d'architecture chez lui, puisque l'important n'est pas tant le produit fini que le « concept ». C'est la raison pour laquelle dans une thèse soutenue récemment¹⁰ par Alexis Meier sur l'architecture d'Eisenman, chaque série de dessins révélant la matrice à l'œuvre a pu être analysée par analogie avec le *disegno* renaissant¹¹. Mais finalement, comment expliquer que l'un et l'autre ont été repris par des acceptions fermées du programme ? Comment expliquer que le « système » a recommencé chez Lyotard et a imposé sa massivité adornienne au monde du figural, du désir, du corps, de la différence, etc. ? La cause explicative est la même chez l'un et l'autre. Chez Eisenman : son mémorial berlinois aux juifs assassinés est le tombeau des multiples jeux du diagramme. Chez Lyotard, sa confrontation avec Heidegger¹² a réveillé la vieille inspiration adornienne, le vocable excessif du « techno-scientifique ». Dans l'un et

l'autre cas, la confrontation avec l'histoire la plus tragique de l'Europe a constitué une pierre d'achoppement. La commande d'un énorme mémorial, alors que d'autres projets bien plus intéressants étaient écartés, dont celui de Jochen Gerz, a stérilisé la productivité du diagramme, ce qui est inévitable quand on oublie qu'un monument est toujours un dispositif d'oubli. Et l'esthétique de Lyotard est devenue franchement mélancolique et antitechnique¹³.

FICHES DU CATALOGUE LES IMMATÉRIAUX : « MATÉRIAU »

nu vain
deuxième peau
l'ange
corps chanté
corps éclaté
«Intra-Mince»
surface introuvable
indiscernables
matériau dématérialisé
peinture luminescente
peindre sans corps
toutes les copies

matériau

Fibres de kevlar, une fois et demie seulement la densité de l'eau, quatre à cinq fois la résistance de l'acier. Avec ce matériau paradoxal, vous pouvez bâtir en zone sismique.

Sexe : masculin. Or il se trouve que vous détestez être un homme. La biochimie et la chirurgie peuvent vous faire un corps de femme. Mettre ce matériau, le sexe de naissance, en conformité avec votre désir. Echapper au destin qui vous était tracé.

Matériau : ce sur quoi s'inscrit un message : son support. Il résiste. Il faut savoir le prendre, le vaincre. C'était le métier, faire une table avec un arbre.

Qu'arrive-t-il si l'on conçoit, simule et réalise le matériau selon la nature du projet ? Toute résistance au projet d'inscrire un message serait vaincue. Le message ne rencontre pas son support, il l'invente. Le travail n'affronte pas son objet, il le calcule et le déduit.

Evolution des métiers vers la conception et l'ingénierie informatique. Déclin de la valeur attachée au travail, à l'expérience, à la volonté, à l'émancipation. Essor de l'imagination combinatoire, de l'expérimentation, de l'essai.

La question pressante : avec la perte du matériau, la destinée en chômage ?

J-F L

« DEUXIÈME PEAU »

deuxième peau

La peau naturelle considérée comme premier vêtement. Enveloppe protégeant le corps de l'extérieur, elle instaure l'opposition dedans/dehors. Les prothèses de peau déplacent la limite. Où commence le dehors ?

Des inclusions sous plastique présentent différents types de peau :

- greffe de peau provisoire : peau de porc, film de collagène, pansement synthétique, pansement biosynthétique;
- autogreffe et combiné : greffe totale, peau expansée, combiné de peau homogreffe, autogreffe;
- peau artificielle : peau de synthèse.

Sous vitrine : culture de peau (derme équivalente et épidermisation).

En contrepoint, une combinaison d'astronaute et un caisson de privation sensorielle, enveloppes artificielles permettant de reporter les limites de la peau.

Derme équivalent.

matériau	deuxième peau
matrice	toutes les peaux
matériel	habillage
matière	
maternité	vite-habillé

« INFRA-MINCE »

« Infra-Mince »

« Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince. » (Marcel Duchamp). Une apparition secrète sous l'apparence. L'artiste traque l'événement dans son caractère insaisissable. L'œuvre visuelle se fait témoin de l'invisible dans le visible.

matériau	« Infra-Mince »
matrice	
matériel	
matière	trace de trace
matérialité	

1. Marcel Duchamp, des Pistons de courant d'air, 1914, au Développement de la glissière à eau, un ensemble de documents, dessins, croquis et lettres de l'auteur d'Eau et gaz à tous les étages, 1958.

2. Yves Klein, Zones de sensibilité picturale immatérielle, 1959. Documents témoignant de la cession des zones de sensibilité picturale au bord de la Seine.

3. Giovanni Anselmo, Invisibile, 1969. Sur le corps du promeneur, à la hauteur de sa jambe, s'inscrit la trace de sa présence. Le spectateur devient l'œuvre.

4. Thierry Kuntzel, La desserte blanche, 1980. Une bande vidéo, le minimum d'image, trois néons blancs qui la surplombent. Une œuvre sur la naissance du visible.

« NU VAIN »

nu vain

Le corps dépouillé. La nudité comme limite du sens, comme présence absurde. La chair remplacée par le matériau neutre, mesurable, démultipliable, immatriculable.

Muybridge, «Various Poses», extrait de *Animal Locomotion*, 1887.

matériau	
matrice	
matériel	
matière	
matérialité	

Forêt de douze mannequins asexués. A l'intérieur, projection d'un passage du film, Monsieur Klein. En alternance, une photo de déporté durant la seconde guerre mondiale.

Muybridge, «Walking», extrait de *Animal Locomotion*, 1887.

PLAN DE L'EXPOSITION

plan de l'exposition

BIBLIOGRAPHIE

« Articles de presse », ressources numériques de la Bibliothèque publique d'information (BPI), Centre Georges Pompidou.

Épreuves d'écriture, Paris, Éd. Centre Georges Pompidou, 1985.

L'étude de l'événement et de son public, publié à l'initiative du groupe Expo-Média.

Les Immatériaux, catalogue de l'exposition, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

Modernes et après ? Les Immatériaux, œuvre collective sous la direction d'Élias Théophilakis, Paris, Autrement, 1985.

NOTES

1. Vilèm Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Saulxures, Circé, 1996.
2. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
3. Marta Hernandez Alonso, « Les immatériaux de J.F. Lyotard », *Appareil*, n° 10, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, 2012.
4. Martin Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1963.
5. Erich Hörl, « La destinée cybernétique de l'Occident. Mc Culloch, Heidegger et la fin de la philosophie », in *Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2008.

6. Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.
7. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.
8. Les Immatériaux, *Album et inventaire*, Paris, éditions du Centre G. Pompidou, 1985.
9. Fiche présentant le site « maternité ». Les fiches du catalogue n'étaient pas paginées et étaient regroupées par sites.
10. Alexis Meier, publication prévue en 2009.
11. Jean-Louis Déotte, « Alberti, Vasari, Léonard, du disegno comme dessin au disegno comme milieu projectif », in *Appareil et intermédialité*, ouvrage collectif sous la direction de J.-L. Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello, Paris, L'Harmattan, 2007.
12. Jean-François Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, Paris, Galilée, 1988.
13. Jean-François Lyotard, *Que peindre ?*, 1987, Paris, réédité chez Hermann, 2008.

RÉSUMÉS

Nous possédons trois documents importants sur l'exposition *Les Immatériaux* : le « petit journal » de l'exposition diffusé par le Centre G. Pompidou à des fins pédagogiques, s'adressant à un large public, l'*Inventaire* constitué de 71 fiches non paginées (recto verso) qui est un véritable catalogue et l'*Album* qui établit la genèse de l'exposition, comportant de nombreux diagrammes et schémas. Avec ce document, on peut suivre Lyotard au travail. Le gris est la couleur dominante de ces volumes, parce que selon lui, c'est « la couleur de la postmodernité ». L'exposition se déployait sur l'ensemble du dernier étage du Centre et était conçue pour rendre sensible, et déjà du fait du parcours, une idée spéculative, celle des *Immatériaux*. Lyotard souhaitait un parcours en rollers. Une fois posée la question de la destination humaine, dès le vestibule d'entrée, avec un bas-relief égyptien (la déesse offrant le signe de la vie au roi Nectanébo II, un fragment de paroi du temple de Karnak Nord), le spectateur se retrouvait dans le *Théâtre du non-corps* où s'ouvraient cinq parcours différents organisant tous les sites de l'exposition. Ces parcours étaient indépendants les uns des autres pour respecter la problématique structurant l'ensemble de l'exposition, mais certains sas de communication étaient prévus, ce qui engageait de fait le spectateur dans un labyrinthe. Comme il est montré plus bas, Lyotard a repris le schéma classique de la communication (destinateur, destinataire, code, référent, signification) afin de caractériser la situation postmoderne à partir de la déclinaison de la racine *mat* : matériau, matrice, matériel, matière, maternité. Chaque parcours, par exemple « matériau », permet d'enchaîner les sites suivants : *nu vain, deuxième peau, l'ange, corps chanté, corps éclaté, Infra-Mince, surface introuvable, indiscernables, matériau dématérialisé, peinture luminescente, peintre sans corps, toutes les copies*. Un certain nombre de sites logiquement proches (cf. *Nu vain, Deuxième peau, L'ange*) étaient regroupés en zones, chaque zone abritait un émetteur sonore à infra-rouge (les spectateurs se déplaçant avec des casques de réception) qui ne couvrait qu'un espace réduit. Ce sont donc ces émetteurs qui structuraient l'espace de cette exposition en archipel, puisque les émetteurs ne se recoupant pas, un vide sonore, un *désert*, séparait les zones. Le visiteur était donc rapidement à la recherche d'un autre radio-phare, ce qui explique la possibilité d'une déambulation erratique rendant sensible la conception lyotardienne du langage où les phrases sont des événements totalement séparés, qui peuvent se succéder aléatoirement selon des genres de discours hétérogènes, eux-mêmes soumis à des normes de légitimité incomparables, entre lesquelles nul

juge ne pourrait trancher. Chaque fiche de l'*Inventaire* dénote un site. Par exemple, la fiche *nu vain*, site d'ouverture du parcours *matériau* comporte : un commentaire de Lyotard (« Le corps dépouillé. La nudité comme limite du sens, comme présence absurde. La chair remplacée par le matériau neutre, mesurable, démultipliable, immatriculable »), quatre photos de Muybridge (« Walking » et « Various Poses » extraites de *Animal Locomotion*, 1887), une description des autres éléments du site : « Forêt de douze mannequins asexués. À l'intérieur, projection d'un passage du film *Monsieur Klein*. En alternance, une photo de déporté durant la seconde guerre mondiale ». Le site suivant ce site paradigmatique, intitulé *Deuxième peau*, illustrant la problématique de la prothèse dans son rapport au corps naturel, peut être considéré aussi à partir de la problématique (et donc du parcours) de la *matrice* et renverra alors à un site spécifique : *toutes les peaux*, ou du point de vue *matériel* au site *habitable*, ou pour la *maternité* au site *vite habillé*. Chaque fiche est donc en même temps un extrait de tableau à double entrée. Quand une fiche présente des œuvres d'art, outre le crédit photo et les remerciements d'usage, une description de l'œuvre est proposée, ainsi qu'une bibliographie de référence et des citations en commentaire. C'est le cas de la fiche *Infra-Mince* comportant des œuvres de Duchamp, Klein, Anselmo, Kuntzel.

AUTEUR

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Philosophe français, professeur à l'université Paris 8