

Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard

Francesca Gallo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/860>

DOI : 10.4000/appareil.860

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Francesca Gallo, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard », *Appareil* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 20 décembre 2012, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/860> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.860>

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.

Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard

Francesca Gallo

- 1 J'ai consacré aux *Immatériaux* – objet d'une attention fluctuante au cours des dernières années, jusqu'à l'époque actuelle où un rôle fondamental lui est reconnu dans l'histoire du Centre Pompidou – mon doctorat en histoire de l'art. Au cours d'une recherche balisée par des textes publiés et des documents inédits, j'ai eu la possibilité d'appréhender les analogies profondes qui existent entre la conception de cette exposition, la réflexion et l'expérimentation que Jean-François Lyotard mène autour du cinéma et les nombreuses interventions qu'il a consacrées à des artistes contemporains¹.

1. La ligne déconstructive

- 2 *Les Immatériaux*, le seul cas où Lyotard se confronte à la *new media art*, n'est pas uniquement un regard sur le postmoderne et sur l'art : on retrouve aussi la signature de Lyotard sur le cadre conceptuel dans lequel prennent place les objets et les œuvres d'art. La véritable nouveauté de cette exposition réside dans la déconstruction du « média exposition » : le philosophe propose pour un objet nouveau (l'exposition, dans ce cas) des méthodes et des solutions qu'il avait déjà expérimentées pendant les années 70 et 80 dans des produits éditoriaux et audiovisuels.
- 3 L'expérimentation des formes et du langage qui envahit la production de Lyotard doit être considérée comme une attitude de déconstruction des formes et des principes traditionnels de la communication sociale². Lyotard s'oriente dans cette direction, poussé par sa formation marxiste et par son engagement dans l'extrême gauche française, à laquelle il emprunte l'hétérodoxie radicale des contenus, de la

communication et de l'organisation qui caractérise les mouvements politiques des années 60 et 70³. Cette subversion des codes et des langages est également pratiquée dans la collaboration avec deux figures importantes du cinéma expérimental français, Claudine Eizykman et Guy Fihman, et ensuite nourrie par sa fréquentation de Daniel Buren, grand représentant de la critique institutionnelle (*institutional critique*).

- 4 On retrouve cette cohérence de finalités « critiques » dans le travail formel de Lyotard sur différents médias : l'essai, le film, l'exposition. L'exemple le plus clair est, à mon avis, *Tribune sans tribun*, réalisé pour l'émission de *Tribune libre* que FR3 lui consacre en 1978. Au lieu de se laisser interviewer, Lyotard signe en tant que metteur en scène une vidéo expérimentale, dont le titre fait allusion à la non-légitimation de ceux qui parlent à la télévision avec une compétence présumée sur les sujets les plus divers. Comme la télévision *broadcasting* rend impossible – matériellement et conceptuellement – de réfuter ce qui est affirmé, le fait même de passer à l'antenne suffit à transformer l'orateur en une autorité. Dans ce cas, Lyotard ne se limite pas à argumenter son raisonnement, mais il le traduit en langage audiovisuel. *Tribune sans tribun* se base en effet sur la non-coïncidence entre le sonore et le visuel, sur des effets vidéo simples qui bouleversent l'image de l'auteur dans le studio télévisuel, en la fragmentant en de multiples cadrages superposés qui rappellent les tableaux cubistes. En plus, le philosophe joue en quelque sorte à la fois le rôle de l'interviewé et de l'intervieweur.
- 5 Compte tenu de la profonde réflexion de Lyotard sur le cinéma, *Tribune sans tribun* doit être considéré comme une œuvre-essai dans laquelle le langage et les instruments de l'information télévisuelle sont poussés au-delà de leurs limites afin de formuler un équivalent audiovisuel à ses positions théoriques⁴. Le contexte que je viens d'évoquer me paraît être le plus approprié pour comprendre ce que fait Lyotard avec *Les Immatériaux*, où le fait de renoncer à disposer les thématiques en séquence et la conflagration entre le visuel et le sonore sont les équivalents des formules que je viens de décrire à propos du domaine audiovisuel.

2. La métaphore

- 6 Dans l'enquête rétrospective, *Les Immatériaux* se présente au début par le biais de son catalogue – hommage déclaré à la *Boîte verte* de Marcel Duchamp –, lequel se compose de deux parties : l'*Album* et l'*Inventaire*⁵. Le premier est un fascicule d'une cinquantaine de pages qui évoque le journal de bord d'une navigation difficile, pleine de changements de route. Outre les textes introductifs sur les principes théoriques de l'exposition, il reproduit en effet des schèmes, des croquis, des diagrammes et des rapports préparatoires, comme pour suggérer une synthèse ratée ou peut-être impossible.
- 7 Mais c'est l'*Inventaire* qui fournit les principaux indices sur l'expérience concrète de la visite : quand on se trouve devant cette centaine des feuilles volantes, une pour chaque site ou pour chaque sous-section, on éprouve une impression de confusion, on a peur de perdre l'enchaînement originel. Bref, il s'agit de quelque chose de semblable au désarroi du public dans les salles thématiques (appelées *sites*) qu'il doit traverser, là aussi « blanches » (libres), c'est-à-dire qu'elles ne sont pas incluses dans une séquence narrative ou didactique. Toutefois, après la surprise initiale, le lecteur trouve des petits signes pour s'orienter dans les « pages » du catalogue, des signes d'orientation qui manquent en revanche à la visite. Ainsi, les douze premières feuilles sont précédées

d'un texte qui sert d'introduction au parcours *matériau* ; ce texte mentionne aussi les noms des douze sites (même chose pour les quatre autres parcours)⁶. Ces feuilles introductives montrent également le parcours conceptuel auquel appartiennent les sites de chaque parcours, et l'on trouve quelquefois aussi les noms des autres sites qui traitent un sujet similaire dans les autres parcours.

- 8 Cette interrelation entre les sites et les parcours est en revanche absente de l'espace réel de l'exposition, où la continuité physique entre les salles d'un même parcours-thème n'est pas toujours garantie ; de plus, l'appartenance d'un site à un parcours thématique n'est pas explicitée.
- 9 Donc le choix éditorial sous-entend la liberté d'association et de composition de la succession, mais il indique aussi le développement possible de l'ensemble. Bref, l'*Inventaire* est lui aussi un lieu de l'intervention déconstructrice de Lyotard sur la forme discursive-linéaire du livre.
- 10 Entrons maintenant dans l'exposition et essayons de rendre compte de son étrange organisation. La mise en espace a partagé la grande salle rectangulaire du dernier étage du Centre Pompidou en une soixantaine de pièces, appelées « sites », dont chacune porte un titre à caractère métaphorique plutôt que descriptif. Lyotard emprunte le mot *sites* au *Salon de 1767*, dans lequel Denis Diderot décrit les tableaux d'Horace Vernet comme s'il s'agissait de lieux réels : « Il [Diderot] va les appeler des sites et non pas des tableaux [...] pour une raison précise, comme si c'étaient des sites réels dans lesquels il se promènerait⁷ ». Les *sites* des *Immatériaux* peuvent donc être comparés à des tableaux tridimensionnels : l'espace ouvert par l'exposition est un espace postmoderne, dit Lyotard, où les liens se restructurent en continuation et où les passages sont multiples.
- 11 D'un point de vue pratique, à l'intérieur des *Immatériaux* il y a seulement sept points où les cinq parcours se croisent – en obligeant le visiteur à choisir –, mais cela est suffisant pour troubler un public déjà désorienté par la nature des matériaux. Les cinq lignes directrices sont calquées sur le schéma de la communication de Roman Jakobson, de sorte que l'exposition est assimilée à une forme de communication. Mais à la lumière de ce que je viens de dire, à cette occasion aussi Lyotard tend à valoriser les obstacles dans la communication comme étant significatifs⁸. Le philosophe a construit une similitude entre la manière dont est organisée l'instrument-lieu de communication (l'exposition *Les Immatériaux*) et le contenu qu'il doit transmettre. Le mauvais fonctionnement de la transmission du message fait paradoxalement partie du projet : Lyotard stimule chez le visiteur la conscience que le bagage cognitif normal est inadéquat pour comprendre les transformations actuelles du savoir et de ses fondements, de la structure productive, des formes de la communication sociale, etc.
- 12 On peut parler de « mauvaise » communication pour *Les Immatériaux*, puisqu'il est prévu que le public ne visite pas toute l'exposition : il est non seulement improbable mais redondant que le visiteur voie les soixante sites, parce que cela impliquerait qu'il traverse cinq fois l'espace de l'exposition, dans sa largeur, en passant donc plusieurs fois par certains sites. D'ailleurs, selon les commissaires, il suffit de peu d'éléments, librement choisis entre plusieurs directions possibles, pour exemplifier les difficultés dans la connaissance lorsque l'on conserve une approche conceptuelle traditionnelle de ce monde qui bouge.
- 13 La visite aux *Immatériaux* décrit donc une synecdoque (la partie à la place du tout) ; on peut aussi parler d'auto-ressemblance, l'une des caractéristiques fondamentales des fractales, selon laquelle une partie a la même forme que l'ensemble, à cause de la

nature récursive des processus mathématiques qui engendrent les fractales. Ou encore, pour reprendre l'image de la portée chère à Lyotard, chaque accord – construit en touchant certains sites des *Immatériaux*, plutôt que d'autres – reflète la mélodie de l'ensemble.

- 14 Lyotard concentre son attention sur le *média* exposition, dont le pivot est l'organisation de l'espace qui reflète la succession des thématiques : d'où l'idée d'illustrer les immatériaux dans une non-exposition.
- 15 Si la référence explicite de cette opération est la topographie de James Joyce, il convient de rechercher le modèle inspirateur dans le concept situationniste de *dérive* : « Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience⁹ ». La dérive – un mot cher au Lyotard des années 60 – est non seulement un instrument, mais aussi une condition de dépaysement émotif¹⁰. Malgré les références évidentes au « hasard des rues » des surréalistes, pour Guy Debord « le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade¹¹ ». Dans le texte de Debord, en outre, la dérive caractérise la ville contemporaine, elle produit une nouvelle cartographie sans limites d'espace et une nouvelle architecture dans laquelle les possibilités constructives modernes engendrent des formes inédites de labyrinthe, des espaces fluides avec des parois mobiles, librement et incessamment reconfigurables¹².

3. Dessiner l'incertitude

- 16 À l'occasion des *Immatériaux*, le cinquième étage du Centre Pompidou – 3000 mètres carrés – a été divisé avec des grilles métalliques grises, plus ou moins transparentes selon l'éclairage, suspendues entre le plafond et le sol comme s'il s'agissait de velariums, et cela afin de souligner l'absence de partition rigide entre les sites¹³. L'exposition se visite dans la quasi-obscurité, pour voir les vidéos et les documentaires, les écrans d'ordinateurs et de télévision, ainsi que les cinéhologrammes. L'autre décision importante du point de vue de la mise en scène est le renoncement aux formes d'encadrement sur les grilles (pas de plinthes) ou au sol (pas de bases, lorsque cela est possible), ce qui a pour résultat d'accroître l'impression d'incertitude entre l'objet quotidien et l'œuvre d'art, typique de la production artistique du xx^e siècle.
- 17 La disposition des objets, qui renonce à tout caractère systématique, n'indique pas les causes des phénomènes illustrés, mais se limite à présenter quelques exemples pour chaque thème traité. Dans les sites cohabitent l'un à côté de l'autre des objets communs, des images et des textes, des œuvres d'art, des dispositifs scientifiques, des projets et des prototypes technologiques librement associés autour de thèmes et de problèmes qui se prêtent à des lectures multiples, évoquées par le titre du site.
- 18 Certains sites se trouvent à l'intersection des cinq parcours qui regroupent idéalement les salles. Ainsi, *matériau dématérialisé* est presque un passage obligé : huit diaporamas et des échantillons fournis par les entreprises productrices illustrent les nouveaux matériaux industriels légers, résistants, éclectiques et produits sur la base de leur fonction. *Creusets stellaires* est encore un autre croisement, consacré cette fois à la

transformation de la matière des étoiles, dont le processus est illustré par un documentaire d'astrophysique projeté sur un grand écran circulaire. L'importance de ces sites correspond à celle de ces thématiques dans l'économie des *Immatériaux*, une exposition qui a vu le jour pour rendre compte de la « quatrième révolution industrielle ».

- 19 Dans l'organisation de l'espace rectangulaire, les lignes directrices longitudinales l'emportent sur les autres et correspondent à la séquence idéale des sites tout au long des cinq axes sémantiques – *matériau, matériel, matrice, matière, maternité* –, mais elles cohabitent à la fois avec la possibilité de « glisser » transversalement de l'un à l'autre dans certains sites-nœuds, et avec des parcours verticaux qui traversent orthogonalement les cinq axes sémantiques en trois points, en plus des hémicycles où les parcours commencent et s'achèvent. Ces passages sont prévus depuis le diagramme du projet, dessiné avec les mots-clé à la place de la topographie, et ils coïncident avec des rappels sémantiques entre les sites et les axes qui leur correspondent¹⁴.
- 20 L'architecte qui a signé la mise en espace, Philippe Délis, a dû exprimer sur le plan spatio-temporel de la visite l'idée fondamentale de l'exposition, c'est-à-dire la perte des certitudes et des références cognitives traditionnelles qui permettent de distinguer la forme du contenu, un objet d'un être vivant, un matériau d'un message, et ainsi de suite. L'organisation de l'espace suggère donc une expérience labyrinthique sans références et elle provoque volontairement une impression de confusion.
- 21 Le projet, instrument fondamental de l'architecture, cède la place à une image vague, sans aucune vision d'ensemble. Il n'existe pas de hiérarchie entre les espaces de l'exposition, pas plus qu'entre les sujets traités : l'espace est réduit à des surfaces limites, qui ne disent rien sur les sites limitrophes. Le diagramme avec les mots-clé devient immédiatement une représentation spatiale¹⁵. En raison de la coïncidence entre l'écriture et le dessin, les mots-sites sont des espaces liés par les blancs de la page : « *Il est la manifestation de l'espace-temps fluide, où le temps prend le pas sur l'espace, où "le temps fait surface"*. C'est ce temps du déplacement qui marque la surface de l'espace, la relation espace/surface est maintenant de l'ordre de l'itinéraire¹⁶ ».
- 22 Les principes inspirateurs de la mise en espace avaient été esquissés par Lyotard dans le rapport de travail de mars 1984 ; en plus de refuser les fondements de l'ordre spatial classique, dans une exposition qui se veut postmoderne :
- il nous faut même interroger la relation entre entrée et sortie [...], il nous faut aussi interroger et probablement abandonner le principe qu'il y a un sens de la visite, c'est-à-dire qu'il y a une polarisation de l'espace et du temps qui fait que, ou bien on va vers la chambre secrète du temple où le savoir s'accomplira, ou on traverse l'ensemble des salles par le moyen de voie de circulation vers la sortie, la sortie étant la fin de l'apprentissage et la réalisation de l'initiation. Toutes ces dispositions spatio-temporelles qui sont puissamment significatives à l'intérieur du projet de la modernité et qui organisent l'espace du salon de la galerie doivent être reconsidérés si nous voulons que notre exposition des *Immatériaux* ne soit pas en contradiction¹⁷.
- 23 La visite devra être libre, ajoute Lyotard : c'est comme si le visiteur se trouvait dans un désert parsemé d'oasis.
- 24 Philippe Délis souligne que sa tâche – contribuer à la mise en scène de la postmodernité – est aux antipodes de la pratique quotidienne de l'architecte, qui répond à une demande stable, relative surtout à l'habitation, lieu de l'identité, de la sécurité et de la durée. En plus, les designers des expositions temporaires se

concentrent habituellement sur les aspects de la scénographie : l'éclairage, les vitrines, les couleurs, l'image coordonnée de l'événement, etc.¹⁸. En évoquant vingt ans plus tard cette expérience inaugurale, Délis souligne que la manière de comprendre les connexions entre les sites et, en général, la conception spatiale des *Immatériaux*, étaient aussi innovatrices à l'époque qu'elles sont familières à l'heure actuelle, parce qu'elles sont semblables à la façon dont on passe d'une fenêtre à l'autre sur l'écran d'un ordinateur, ou entre les sites de l'Internet, grâce aux liens¹⁹.

4. Une œuvre d'art ouverte

- 25 Un certain nombre d'aspects désorientent le public : outre l'absence de succession préétablie entre les salles de l'exposition pourvues de leurs thématiques propres, il y a aussi l'introduction du système de radiodiffusion avec des écouteurs (un prototype) qui évoque l'expérience d'un voyage en voiture au cours duquel la radio branchée passe d'une station au bruit indistinct à une autre station, en fonction du territoire traversé. À l'origine, il y a l'image employée par Paul Virilio pour définir l'absence de limites précises entre la ville et la campagne dans le développement urbain actuel, où l'une se dissout dans l'autre, à travers des zones à l'usage incertain²⁰. Chaque visiteur des *Immatériaux* reçoit donc dans ses écouteurs, à travers ce que Jean-Louis Déotte a appelé des « radiophares », des textes, de la musique et des bruits divers selon les zones qu'il traverse.
- 26 La piste sonore de l'exposition est une idée de Lyotard pour associer à certaines zones (ensemble de sites) un matériau sonore donné²¹. Par exemple, dans le vestibule d'entrée en face du bas-relief égyptien, on entend un souffle, mais près des sites *Peinture lumineuse*, *Peintre sans corps* et *Toutes les copies* (zone 9), on entend des citations de Maurice Blanchot (*Le rire des dieux*), d'Octavio Paz (*Le signe grammairien*) et d'Henri Michaux (*Émergences-Résurgences*). Dans la zone 19, au contraire, constituée par les sites *Irreprésentable* et *Images calculées*, ce sont des extraits de l'*Histoire de l'infamie* de Jorge Luis Borges et de la *Précession des simulacres* de Jean Baudrillard qui sont diffusés. Dans la zone 21 – qui regroupe les sites *Visite simulé*, *Profondeur simulée* et *Référence inversée* –, la station correspondante diffuse des extraits de la *Dromoscopie* de Paul Virilio. Mais le public qui flâne dans les pièces peut aussi entendre des réflexions de Roland Barthes, Samuel Beckett, Émile Zola, Marcel Proust et Stéphane Mallarmé, de Lewis Carroll et Christian Andersen, sans oublier Yves Klein – qui fut l'un des premiers à parler d'immatériel, dans un contexte cosmico-spatial en partie inspiré des horizons ouverts par la recherche atomique et par les voyages dans l'espace – sur l'habitation immatérielle, pour un total de vingt-six zones, c'est-à-dire dans la quasi-totalité des sites²².
- 27 Le lien entre le sonore et le visuel est donc complexe et il est calqué sur le non-synchrone que Lyotard avait utilisé dans les exercices audiovisuels des années 70 et 80 (que j'ai évoqués au début de ces notes) : l'absence de correspondance naturelle entre l'image et le son ouvre le champ sémantique à plusieurs interprétations. Un tel traitement du langage audiovisuel – comme la référence à la « dérive » – a pour préambule le détournement du situationnisme. Le mouvement lettriste expérimente déjà le « cinéma discordant », dans lequel le sonore et le visuel racontent des histoires différentes, avec le montage disjonctif, alors que Guy Debord proclame la « mort du

- cinéma », en désagrégeant tout rapport entre le son et l'image, dans le célèbre long-métrage *Hurléments en faveur de Sade* (1952)²³.
- 28 Étant donné que les visiteurs des *Immatériaux* ne reçoivent aucun renseignement sur les regroupements des sites en parcours (renseignements que l'on ne peut tirer que du catalogue, comme je l'ai dit), la plupart d'entre eux errent confusément dans une multiplicité de lieux hétérogènes, en recueillant des input désordonnés, difficilement reconductibles à un ensemble cohérent. Le rapport entre les textes écoutés et les matériaux exposés n'est ni didactique ni explicatif, mais plutôt suggestif et métaphorique, ou bien ouvertement contradictoire ; les textes ne se réfèrent pas aux objets exposés, mais plutôt au thème du site (c'est-à-dire à son titre). L'effet autoradio, dans le passage d'un émetteur à l'autre, renforce l'idée que le système ne marche pas, en particulier parce qu'aucun matériel explicatif n'est distribué sur le dispositif acoustique ; enfin, le visiteur capte chaque texte à un endroit quelconque de l'émission, de sorte qu'il n'écouterait presque jamais le texte depuis le début.
- 29 L'attente d'un guide sonore des *Immatériaux* étant déçue, la bande-son s'ajoute aux messages qui doivent être décodés et elle interagit avec l'ensemble des stimulus perceptifs auxquels est soumis le public. Si l'on pense qu'il s'agit de l'une des premières occasions où l'on ait utilisé des écouteurs et que certaines zones sont sans émissions, on comprendra le rejet exprimé par nombre de visiteurs, puisque ce niveau de la visite-expérience reste interdit à la plupart d'entre eux, lorsqu'elle ne constitue pas un obstacle à leur vagabondage²⁴.
- 30 Mais c'est justement la bande-son qui fait des *Immatériaux* une œuvre d'art : l'exposition se présente comment une grande installation avec un minimum d'interactivité, constituée par les œuvres exposées, mais surtout par la variation du son selon les déplacements du visiteur. Celui-ci, s'il est suffisamment cultivé, est invité à l'expérience de la dérive situationniste, c'est-à-dire à se laisser transporter par le flot des émotions, à l'instar du *flâneur*. Depuis les années 80, le *flâneur-explorateur* devient le modèle prédominant de l'expérience esthétique, si bien que l'architecture muséale est également repensée à la lumière d'une visite libre telle que celle-ci. Par la suite, son influence se propagera aussi aux œuvres d'art, par exemple celles du Net Art et de la réalité virtuelle. Ce n'est pas un hasard si l'un des lemmes d'*Épreuves d'écriture* est précisément « naviguer »²⁵.
- 31 Si *Les Immatériaux* a été d'un accès difficile pour le public de l'époque, l'exposition révèle désormais toute la force prophétique des développements de l'expérience esthétique. Lyotard revendique pour le critique une autonomie équivalente à celle de l'artiste : son interprétation du rôle du commissaire d'exposition comme étant un auteur s'oriente donc vers la pleine liberté expérimentale et créatrice de l'idéation et de la réalisation²⁶. Une œuvre d'art – avait dit le philosophe à la fin des années 70 – n'est telle que si elle dicte les conditions de sa propre compréhension et de sa propre interprétation : dans la perspective de Wittgenstein, l'œuvre d'art établit un nouveau jeu linguistique, avec ses règles propres. En ce qui concerne la redéfinition du « média exposition », *Les Immatériaux* est précisément une tentative dans cette direction : elle dicte des règles nouvelles tout en les mettant en pratique, et elle en fait faire l'expérience à ceux qui participent au nouveau jeu linguistique, c'est-à-dire aux spectateurs.

NOTES

1. Merci à la disponibilité des archives du Centre Pompidou, de son responsable Henry De Langle et de Monique Chardet ; à Martine Moinot et Sabine Vigoreux du Service Conservation Collections Architecture et Design du CNAP-CP ; à Christine Sorin de la photothèque de la Bibliothèque Kandinsky ; et à la responsable de la Bibliothèque de l'Académie de France à Rome, Maria Teresa De Bellis. Cf. F. Gallo, *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Roma, Aracne, 2008 ; F. Gallo, *Lyotard fra estetica, arte e critica d'arte*, « *Annali di critica d'arte* », 2006, 2, p. 637-660. B. Dufrené (a cura di), *Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2007. Pour les rapports de Lyotard avec les arts plastiques, cf. S. Wilson, *La rencontre philosophique, autour de la figuration narrative / Art and Theory: The Secret History Narrative Figuration*, Paris/Yale, 2009-2010, et L. Corbel, *De l'autre côté du discours. Un dialogue entre Daniel Buren et Jean-François Lyotard*, « *Revue d'esthétique* », 2003, 44, p. 75-84.
2. Cf. D. Lyotard, J.-C. Milner, G. Sfez (dir.), *Jean-François Lyotard l'exercice du différend*, Paris, PUF, 2001 ; *À partir de Jean-François Lyotard*, Paris, 2001.
3. Cf. N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977*, Milano, 1988 ; L. Ferry, A. Renault, *Il 68 pensiero. Saggio sull'antiumanesimo contemporaneo*, Milano, 1987 (éd. originale Paris, 1985) ; A. Tosel, *Divenire del marxismo. Dalla fine del marxismo-leninismo ai mille marxismi*, in L. Geymonat (dir.), *Storia del pensiero filosofico e scientifico. Il Novocento*, Milano, 1996, vol. XI, p. 214-258 ; S. Sim, *Postmarxism: an Intellectual History*, London/New York, 2000 ; Ph. Gottreux, *Socialisme ou barbarie : un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre*, Lausanne, Payot, 1997.
4. J.-F. Lyotard, *L'a-cinéma*, « *Revue d'esthétique* », 1973 ; cf. C. Eizykman, G. Fihman, *L'œil de Lyotard de l'a-cinéma au postmoderne*, in *À partir de Jean-François Lyotard*, cit., p. 119-147 ; *L'acinéma: a partire da Lyotard*, in *Bellaria Film Festival*, catalogue de la XXI^e ed., Bellaria, 2002, p. 70-71, 81.
5. *Les Immatériaux. Album et Inventaire*, catalogue de l'exposition, Paris, 1985.
6. Sur cette structure conceptuelle d'origine jakobsonienne je me limite à renvoyer aux essais déjà parus dans la revue *Appareil* : J.-L. Déotte, « *Les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural* », *Appareil*, Varia, Articles, mis à jour le 09/03/2009 ; et M. Hernandez, « *Les Immatériaux* », *ibid.*, mis à jour le 09/04/2008.
7. ACP, v. 1993001, b. 25, fasc. Préparation de l'exposition, *Notes de J.-F. Lyotard*. Cf. D. Diderot, *Salon de 1767*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, 1975-2004, vol. xvi.
8. Cf. J.-F. Lyotard, *L'opera come propria prammatica*, in E. Mucci, P. L. Tazzi (dir.), *Teorie e pratiche della critica d'arte* (actes du colloque, Montecatini Terme, 1978), Milano, 1979, p. 88-109 ; Id., *Qualcosa come : "comunicazione... senza comunicazione"* (1985), in Id., *L'inumano*, cit., p. 145-157 ; J. Davallon, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, 2000.
9. Cf. *Définitions*, « *Internationale Situationniste* », 1958, 1 ; J.-F. Martos, *Rovesciare il mondo. Storia dell'internazionale situazionista*, Milano, 1991 (éd. originale Paris, 1989) ; G. Marelli, *L'amara vittoria del situazionismo. Per una storia critica dell'Internazionale Situazionista 1957-1972*, Pisa, 1996 ; P. Dumontier, *Les Situationnistes et mai 68*, Paris, 1995 ; P. Stanziale (dir.), *Situazionismo*, Bolsena, 1998.
10. Cf. F. Poli, *Sulla scia dei Surrealisti*, in *I situazionisti*, Roma, 1991 ; J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, 1973 ; B. Readings, *Introducing Lyotard. Art and Politics*, London - New York, 1991 ; *À partir de...* cit. ; A. Tosel, *op. cit.*
11. G. Debord, *Théorie de la dérive* (1956), « *Internationale Situationniste* » 1958, 2.
12. *Ibid.*
13. L'idée était déjà dans l'air avant l'arrivée de Lyotard, comme celle d'*Épreuves d'écriture* (écriture en réseau) : cf. *C'est notre sensibilité qui change d'échelle*, interview de J.-F. Lyotard, « *Le Matin de Paris* », 28/3/1985, p. 23-24.

14. Cf. *Les Immatériaux. Album*, cit., p. 48-49 ; ACP, v. 1993001, b. 26, fasc. Matériaux et création, *Schéma*.
15. Cf. P. Délis, *Architecture : l'espace-temps autrement...*, in E. Théofilakis (dir.), *Modernes et après ? Les Immatériaux*, Paris, 1985, p. 22.
16. *Ibidem*.
17. ACP, v. 1993001, b. 25, fasc. Préparation de l'exposition, doc. cit. ; Lyotard collabore avec Thierry Chaput à la mise en espace, et avec Bernard Blistène dans le choix des œuvres d'art qui seront exposées et qui étaient moins nombreuses au début.
18. Cf. P. Azara, C. Guri (dir.), *Arquitectos a escena. Escenografía y montajes de exposición en los 90*, Barcellona, 2000 ; N. Gorgus, *Schenographische Ausstellungen in Frankreich*, « *Museumskunde* », 2002, 67, p. 135-142.
19. Cf. P. Delis, *Les Immatériaux*, (2005), www.integral-philippedelis.com.
20. Cf. P. Virilio, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977.
21. Cf. *C'est notre sensibilité...*, cit. ; *Immaterials. Route: zones & sites*, Paris, 1985.
22. Cf. Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 267-270 ; S. B. Petersen, *Space and Space Age in Postwar European Art: Lucio Fontana, Yves Klein and Their Contemporaries*, D. Ph., University of Texas, Austin, 2001.
23. Cf. G. Marelli, *op. cit.*, p. 35.
24. Cf. E. Guicciardi, *Ho visto il vuoto*, « *La Repubblica* », 4/4/1985 ; C. Carrier (dir.), *Les Immatériaux au Centre G. Pompidou en 1985. Étude de l'événement exposition et son public*, Paris, 1986.
25. Cf. J. Lamoureux, *The Museum Flat*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (dir.), *Thinking about Exhibition*, London/New York, 1996, p. 113-131 ; R. Krauss, *Le Musée sans murs du postmodernisme*, « *Cahiers du MNAC* », 1986, 17-18, p. 152-158 ; D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.)/London, 1993 ; L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, 2002 (éd. originale Oxford-Mass., 2001), p. 331-337. *Épreuves d'écriture*, Paris, 1985.
26. Cf. J.-F. Lyotard, *L'opera come propria prammatica*, cit. ; J. Jiménez, *Teoria dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2007 (éd. originale Madrid, 2002).

RÉSUMÉS

L'article présenté ici porte sur les rapports du parcours d'exposition fragmenté des *Immatériaux* avec la « dérive » situationniste et sur l'importance de la bande-son de l'exposition qui constitua à elle seule une véritable œuvre d'art.

INDEX

Personnes citées : Lyotard (Jean-François)

Mots-clés : Immatériaux, postmodernité, exposition, interactivité, arts contemporains

AUTEUR

FRANCESCA GALLO

Francesca Gallo est historienne d'art, elle a publié en italien un ouvrage sur l'iconographie urbaine de Syracuse, sur les techniques de l'art contemporain. Elle vient de publier chez l'éditeur Aracne sa thèse d'État : *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea.*