Hybrid

Revue des arts et médiations humaines

6 | 2019
L'écoute

Les Immatériaux : visite de l'exposition au casque

Marie Vicet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/513>

DOI : 10.4000/hybrid.513

ISSN : 2276-3538

Traduction(s) :

Les Immatériaux: a tour of the exhibition with headphones - URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/523> [en]

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Marie Vicet, « *Les Immatériaux : visite de l'exposition au casque* », *Hybrid* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 04 novembre 2019, consulté le 14 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/513> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.513>

Ce document a été généré automatiquement le 14 avril 2022.

Revue Hybrid

Les Immatériaux : visite de l'exposition au casque

Marie Vicet

- ¹ Le son est devenu aujourd'hui un élément important, pour certains artistes mais aussi pour certains commissaires d'exposition. Il tient une place à part autour de laquelle peut se construire l'exposition, ou qui peut même la définir. « Des expositions peuvent se concevoir comme “parlées”, dont la “bande-son” constitue un principe réflexif et une œuvre à part entière, produisant un principe interprétatif¹ », explique Pascale Cassagnau. Mais bien avant que l'art sonore devienne aussi présent dans plusieurs expositions récentes, une exposition considérée par de nombreux historiens de l'art comme un moment important dans l'histoire de la muséologie et des expositions² avait déjà intégré le son d'une manière originale, proposant à ses visiteurs une expérience de visite où l'écoute avait une place privilégiée. Il s'agit de l'exposition *Les Immatériaux* organisée sous le commissariat général du philosophe Jean-François Lyotard et sous le commissariat de Thierry Chaput pour le Centre de Création Industrielle au Centre Pompidou en 1985³. Cette incursion d'un dispositif sonore au sein d'une exposition pose la question, comme nous le verrons, de son accueil et de sa compréhension par le public. Pour visiter l'exposition et parcourir les soixante-et-uns sites qu'elle comptait, les visiteurs se voyaient remis un casque audio sans fil dans lequel était diffusée une bande sonore. Cette démarche inattendue de la part de commissaires d'exposition – une première à notre connaissance –, provoqua l'engouement du public⁴. C'est sur cette expérience, peu commune, que se propose de revenir cet article. Il s'agira de mettre en perspective les intentions initiales de l'équipe d'organisateur de l'exposition concernant la bande sonore et son système de diffusion avec l'expérience qu'en fit le public. Car si les visiteurs se montrèrent de prime abord enthousiastes concernant cette visite « au casque », ils furent également, pour une grande partie, décontenancés, voire dans l'incompréhension, quand coiffés de leur casque ils parcouraient l'exposition.

Fig.1

Les Immatériaux, vernissage le 26 mars 1985, Centre Pompidou, Paris, Thierry Chaput derrière Jean-François Lyotard, avec Jack Lang et Mme Pompidou (de droite à gauche).

© Site « Toutes les copies ». Photo : Jean-Louis Boissier, 1985.

Une exposition qui se veut œuvre

- 2 Conçue autour de la question de la « postmodernité⁵ », l'exposition se voulait être une réflexion sur l'époque autour des questions d'immatérialité qui devenaient de plus en plus présentes avec le développement des nouvelles technologies⁶. *Les Immatériaux* marquèrent l'histoire des expositions à plusieurs titres : elle fut d'abord la seule exposition dont Jean-François Lyotard fut le commissaire, et la première même à être organisée par un philosophe⁷. Elle devint célèbre par son sujet, mais également par sa conception et sa scénographie. Si elle fut marquante par sa « dramaturgie » destinée à « faire éprouver le sentiment de l'achèvement d'une période et la curiosité inquiète qui naît à l'aube de la postmodernité⁸ », elle le fut aussi par la pluralité et l'interdisciplinarité des objets exposés qui comprenaient aussi bien des robots industriels, des ordinateurs, des hologrammes, des installations sonores interactives, du cinéma 3D, des peintures, des photographies et des sculptures (dont un bas-relief datant de l'Égypte ancienne), et des œuvres d'artistes contemporains dont Dan Graham, Joseph Kosuth et Giovanni Anselmo. En effet, la particularité des *Immatériaux* résidait avant tout dans l'hétérogénéité des domaines (peinture, biologie, architecture, astrophysique, musique, alimentation, vêtement, etc.) et des objets exposés qui se retrouvaient parfois regroupés dans un même site dont ils illustraient le thème au sein de l'exposition.
- 3 Les commissaires conçurent *Les Immatériaux* comme une exposition ni artistique, ni documentaire, ni encyclopédique, ni à spectacles, mais à la fois artistique, documentaire, encyclopédique, à spectacles... un genre hybride, un mélange de genres, mais non une synthèse de ces différents genres. Et dans ce sens, l'exposition créait son

propre objet en opérant un effet de brouillage des catégories traditionnelles. « C'est par cette hybridation qu'elle produit un flou, une illisibilité, d'où surgit une interrogation⁹. » Car comme le soulignait le dossier de presse, *Les Immatériaux* étaient construits comme « une non-exposition¹⁰ » remettant « en cause la présentation traditionnelle des expositions, héritières des salons du XVIII^e siècle et des galeries¹¹. » Plus que cela, Lyotard, Chaput et l'équipe du CCI avaient eu la volonté de concevoir l'exposition comme une entité en elle-même, comme une œuvre d'art à part entière. « Notre équipe ne cherche pas à faire une expo pédagogique – expliquer par exemple les nouvelles technologies... mais une expo qui soit une œuvre d'art¹² », déclara Lyotard en 1985. « Il ne s'agit pas d'expliquer mais de rendre sensible au public cette problématique par les formes sous lesquelles elle apparaît dans les arts, les littératures, les technosciences et les modes de vie. Cette manifestation ne fait qu'en présenter aux yeux et aux oreilles certains des effets, comme le ferait une œuvre d'art¹³ », complétait le dossier de presse. L'idée de « faire œuvre » était ainsi inscrite au cœur même du projet. « La présentation, la forme, la mise en espace ne sont pas subordonnées aux objets présentés. Les rapports de volumes, de couleurs, de sons procèdent d'une démarche artistique¹⁴ », expliquait Chantal Noël, membre de l'équipe de préparation de l'exposition. Avec cette exposition novatrice qui conjugait à la fois les discours artistique, philosophique et scientifique du XX^e siècle, l'équipe avait donc pour volonté de redéfinir le médium « exposition ».

- 4 Et parmi les dispositifs utilisés dans ce but, la bande sonore¹⁵, que les visiteurs entendaient grâce aux casques audio sans fil remis à l'entrée de l'exposition, avait été conçue comme une expérience supplémentaire à vivre. C'est Lyotard lui-même qui avait eu l'idée de cette bande son¹⁶ qu'il aurait voulu dans un premier temps composer lui-même, incluant des textes rédigés spécialement pour les différents sites de l'exposition et accompagnés de quelques autres textes d'auteurs reconnus. Mais par manque de temps, il avait finalement confié à Dolorès Rogozinski le soin de choisir et d'assembler différents textes de philosophes ou d'écrivains¹⁷, ayant une résonance avec le thème des sites visités, et d'en rédiger certains¹⁸. Pour certains sites se substituaient aux textes lus, des passages sonores enregistrés – notamment des morceaux musicaux enregistrés à l'IRCAM – ou émanant directement des sites eux-mêmes. Les casques audio sans fil – de la marque Phillips – étaient des prototypes utilisés pour la première fois dans le cadre de l'exposition. Celle-ci était couverte par une trentaine d'émetteurs diffusant par infrarouge chacun un ou plusieurs textes, que le casque récepteur du visiteur recevait pendant son parcours et selon les trente-et-unes zones qu'il traversait¹⁹. « 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 sol²⁰ », expliqua Lyotard dans la presse.

Fig. 2

Casque audio sans fil Philips WH200 utilisé pendant *Les Immatériaux* 1985

© Gérard Chiron

Bande sonore et malentendus

- 5 Ainsi après avoir coiffé leur casque audio, les visiteurs pénétraient dans l'espace d'exposition par un vestibule d'entrée où ils se retrouvaient face à un bas-relief égyptien, fragment de paroi du temple de Karnak-Nord, sur lequel une déesse offre le signe de vie au pharaon Nectanébo II. À la bande-son, du souffle était diffusé. À propos de ce site on lit dans l'*Inventaire* de l'exposition : « Les humains recevaient la vie et le sens : l'âme. Ils devaient la rendre, intacte, perfectionnée. Y-a-t-il aujourd'hui quelque chose qui leur soit destiné ? C'est un enjeu majeur de cette manifestation²¹. » Dans l'essai qu'il rédigea dans le cadre de l'étude menée par l'observatoire Expo-Media²² au sein de l'exposition *Les Immatériaux*, Charles Perraton, professeur de communication à l'Université du Québec de Montréal, réalise une phénoménologie de la visite et décrit ainsi son expérience :

L'aventure commence au moment où l'on me coiffe la tête d'un casque d'écoute chargé de m'accompagner - « Si vous le voulez bien », disent-ils à l'entrée - tout au long de la visite, je le reçois comme une preuve des efforts didactiques et pédagogiques des concepteurs de l'exposition. À entendre les premières informations transmises par ce casque, je conclus qu'il me sera utile pour la compréhension des contenus de l'exposition, et à expérimenter le caractère intime de la relation communicationnelle qu'il instaure, je me mets à penser qu'il sera l'occasion pour le destinataire de personnaliser l'échange en introduisant des modalités discursives dans son énonciation. Je vois donc dans ce casque un moyen pour s'adresser à moi et me faire comprendre. Mais j'ai tôt fait, à l'usage, de

constater qu'il est beaucoup moins là pour me faire **écouter** (ce qui est expliqué) que pour me faire **entendre** (des mots et des sons)²³.

- 6 En effet, à la place d'informations ou d'explications sur les œuvres d'art et les différents objets et inventions scientifiques présentés que le visiteur pensait recevoir dans ces écouteurs, celui-ci entendait des textes, de la musique et des bruits divers selon les zones qu'il traversait. Loin d'être une aide à la visite, ces différents éléments avaient été « choisis pour leur valeur émotionnelle et/ou associative²⁴. » L'exposition n'avait en aucun cas une volonté didactique ou pédagogique mais faisait plutôt appel aux sensations et aux émotions des visiteurs. Le but était « de viser donc non pas la capacité d'acquisition d'un public mais plutôt sa sensibilité, c'est-à-dire un sentiment esthétique. On postule, pour ce qu'on a à dire, une espèce de répondant dans le public, au niveau, non pas de l'entendement, mais du "sentiment" qu'il faudra éveiller²⁵. » Les textes n'étaient jamais des légendes de ce qui était montré dans les différents sites. Il n'y avait pas non plus de correspondance entre les zones d'émissions sonores et les sites visités car un texte pouvait aussi bien accompagner quatre sites, qu'un seul²⁶. « Ainsi le rapport du son et de la visualisation est un rapport de tension, il est de l'ordre de l'imagination plutôt que du concept, ce qui correspond à notre projet, qui est de faire sauter des résistances²⁷ », expliqua Lyotard au journaliste François Dumont.
- 7 Cette matière sonore s'ajoutait ainsi aux éléments visuels de l'exposition et créait une couche de sens supplémentaire. Mais les visiteurs non prévenus de la portée conceptuelle des textes diffusés furent pour le moins surpris par ce qu'ils entendaient dans leurs casques, car comme l'expliqua Nathalie Heinich dans l'enquête qu'elle réalisa pendant l'exposition, ces derniers pensaient avoir en leur possession un système d'audioguidage classique :

Un [...] malentendu portait [...] sur le statut des textes diffusés, que les visiteurs habitués aux systèmes de visite guidées sur cassette en usage dans certaines grandes expositions (Grand-Palais) ou certains musées, tendaient à constituer *a priori* comme un « commentaire explicatif », alors qu'il s'agissait plutôt d'un accompagnement, d'un contrepoint, d'une mise en condition, d'un travail d'association – mais surtout pas d'une « explication ». D'où une certaine perplexité devant ce commentaire qui n'en était pas un et qui, à des images parfois obscures (ou, plus exactement, à des images ou des objets obscurément reliés à des propos pas toujours limpides) surajoutait des textes – littéraires, philosophiques ou autres – qui eux-mêmes auraient bien pu, au moins pour certains visiteurs, justifier une explication susceptible d'en éclairer le sens. On comprend alors ce regret formulé par un visiteur lors d'une « animation » après-coup : « il faudrait un commentaire permanent par quelqu'un de qualifié, le commentaire ne suffit pas »²⁸.
- 8 Ce décalage entre les attentes des visiteurs concernant le propos diffusé par les casques et ce qu'ils entendaient vraiment, suscita chez ces derniers de l'incompréhension. La bande sonore, au lieu de les éclairer sur ce qu'ils voyaient, les perdait davantage. Le port du casque et l'écoute des textes diffusés provoquaient chez certains un sentiment de confusion voire de déstabilisation, ce qui était tacitement le but recherché par l'équipe d'organisation de l'exposition : « Nous voulons éviter l'identification : nous cherchons à faire sentir une espèce de déstabilisation de l'identité d'aujourd'hui²⁹. »
- 9 Par divers moyens, l'exposition avait été conçue de façon à créer un effet de désorientation. Les commissaires l'avaient construite de manière à laisser au visiteur le choix de son parcours, avec cinq chemins possibles qui se dessinaient à partir du *Théâtre du non-corps*³⁰ constitué de cinq dioramas créés par le metteur en scène de théâtre Jean-Claude Fall et présentés à l'entrée de l'exposition. Ces cinq

chemins correspondaient chacun à l'une des thématiques développées au sein de l'exposition – à savoir Matériau, Matrice, Matériel, Matière et Maternité – qui chacune introduisait une question : « D'où viennent les messages que nous captons (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)³¹ ? » Cette scénographie labyrinthique participait à la création d'un nouveau format d'exposition correspondant à l'ère postmoderne dans laquelle nous étions entrés. « L'exposition est une dramaturgie postmoderne. Pas de héros, pas de récit. Un dédale de situations organisées par des questions : nos sites. Un tissu de voix reçues par écouteur portatif : nos bandes-son. Le visiteur, dans sa solitude, est sommé de choisir son parcours aux carrefours des trames qui le retiennent et des voix qui l'appellent³² », résume Lyotard. La visite se faisait dans la semi-obscurité, à travers un parcours de trames métalliques. « Ici les cimaises sont remplacées par des trames variant de la transparence à l'opacité, appelant plusieurs sortes de regards portés alentour. La lumière, entièrement contrôlée, leur donne une intensité, une chaleur, une couleur, des limites. La disposition de ces semi-écrans, suspendus, permet au visiteur de choisir semi-librement son parcours. Il n'est pas contraint, mais induit³³ », expliquait le dossier de presse de l'exposition. Le visiteur était laissé libre dans son cheminement, tous les parcours étaient possibles³⁴. Ce qui n'aidait pas la compréhension du public. À cela, s'ajoutait l'absence volontaire d'explications : « Pas de repères, chronologiques ou thématiques, mais une 'dérive' où la liberté de mouvement du visiteur paraît totale, et sa maîtrise de l'espace, à peu près nulle³⁵. » Loin de s'en satisfaire, les visiteurs, déjà très désorientés par les différents effets de brouillage produits à l'intérieur des *Immatériaux*, cherchaient malgré tout des explications. Ainsi, Nathalie Heinich commente dans son étude :

Nombreux sont ceux également qui demandent des explications à l'entrée, s'inquiétant du contenu effectif de l'exposition, mais aussi à l'intérieur, voire même à la sortie, où certains visiteurs français cherchent à s'emparer des fascicules en anglais à l'intention des visiteurs étrangers, en l'absence de documents explicatifs immédiatement visibles (la plupart des visiteurs interrogés à la sortie ignorent – faute sans doute d'avoir remarqué la librairie, peut-être insuffisamment visible – qu'il existait un « petit journal » de l'exposition)³⁶.

- 10 S'il existait bien un *Petit Journal* de l'exposition, celui-ci ne constituait pas en tant que tel un livret d'exposition qui aurait été distribué aux visiteurs à l'entrée, puisque celui-ci n'était pas gratuit mais vendu au prix de 6 francs – un faible coût il est vrai. Mais même si tous les visiteurs avaient eu en leur possession le *Petit Journal*, sans doute auraient-ils eu – et pour ceux qui l'avaient acheté, sans doute ont-ils eu – des difficultés à le lire dans l'espace peu éclairé de l'exposition, alors que celui-ci se révélait être une aide très précieuse pour la compréhension de ce qui était exposé et donné à entendre dans les casques. En effet, le *Petit Journal* rendait compte, par site, de ce que voyait le visiteur, et expliquait ce qui était diffusé dans les casques. Le journaliste Jean Launay le décrit d'ailleurs de cette manière : « Une quinzaine de pages qui couvrent les événements qui nous attendent au long du parcours et ajoutent chaque fois à l'information (comment ça fonctionne) l'éditorial (ce que ça donne à penser). La concision et la clarté des textes sont tout à fait remarquables³⁷. » En effet, le *Petit Journal* était une source importante d'informations pour le visiteur, bien plus que ne pouvait l'être le catalogue de l'exposition, notamment le volume *Album* et *Inventaire* qui ne constituait pas un catalogue traditionnel, mais comprenait d'un côté différents fac-

similés de documents de travail, et d'un autre un ensemble de fiches reprenant la structure de l'exposition et les différents sites sans pour autant rendre compte de ce qui était réellement exposé.

Effets de brouillage

- 11 Si le contenu de la bande son n'était pas toujours compris, s'ajoutaient à cela les difficultés techniques du système des casques infrarouges auquel le public n'était pas habitué et dont il ignorait le fonctionnement, ce qui amplifia les effets de déstabilisation provoqués par l'exposition :

D'où la récurrence des « pannes », certaines réelles (innovations technologique oblige), mais beaucoup – comme l'ont remarqué les gardiens à l'entrée – purement fictives : le visiteur, face à une brusque interruption du texte qu'il écoutait tout en marchant, en conclut – habitué à obéir au texte plutôt qu'à en être obéi – que « ça ne marche pas » (sans comprendre que c'est parce que lui, justement, marche)³⁸.

- 12 Ces effets de brouillage et d'interruption de la bande sonore étaient bien sûr intrinsèquement liés à la technologie du système d'émetteurs à infrarouge. Mais ils avaient été également pensés et même anticipés par l'équipe de l'exposition au cours de sa préparation. Comme le remarque Francesca Gallo, « le mauvais fonctionnement de la transmission du message fait paradoxalement partie du projet³⁹. » Ces pertes du signal entre deux zones, 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 quittant la zone d'émission. C'est ainsi qu'elle est illustrée dans un document préparatoire à l'exposition reproduit dans l'*Album des Immatériaux* pour expliquer comment l'équipe envisageait ces ruptures d'écoute :

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 invisibles⁴⁰.

- 13 Cette visite appareillée participait ainsi à la construction d'un espace-temps « postmoderne » où le temps prenait le pas sur l'espace, le bornait, l'esquissait. « C'est ce temps du déplacement qui marque la surface de l'espace, la relation espace/surface est maintenant de l'ordre de l'itinéraire⁴¹. » Dans ce nouvel espace-temps, le visiteur-spectateur expérimentait l'exposition par la marche, devenant un spectateur errant⁴². Avec ses écouteurs, ce visiteur augmenté se retrouvait « dans une position de lecteur, ou de lecture, comme on désigne la tête d'un magnétophone⁴³ », analyse justement Jean-Louis Boissier. Car dans ce monde postmoderne, tel que le concevait l'équipe de l'exposition, l'homme était devenu un posthumain et les nouvelles réalités de ce monde remplaçaient désormais l'interface Homme/Nature par celle *Homme/Technique*. « Les dispositifs technologiques font déjà partie intégrante de notre propre outillage de connaissance et de notre système nerveux. L'homme se partage ainsi l'humain, il sera peut-être humanisé (en dehors des contraintes mêmes de l'ordre naturel)⁴⁴ », développait Élie Théofilakis dans son éditorial.
- 14 Mais si cette visite au casque était un moyen de traduire l'entrée du monde dans une nouvelle ère postmoderne, elle provoquait en plus d'une perte de repères pour le

public, également un isolement de celui-ci. « Le silence règne sur l'exposition⁴⁵ », annonçait le dossier de presse. En effet, le casque enfermait les visiteurs dans leur solitude et les empêchait de communiquer et d'échanger, comme le rapporta un d'entre eux : « J'étais avec deux ou trois amis et on ne pouvait pas se parler. J'ai vu des gens que je connaissais, obligé d'enlever le casque, etc., et du même coup il était nécessaire de s'extraire de l'exposition, c'est-à-dire de se sortir, de se retirer du jeu, au moins en partie, au moins pour la partie auditive, pour entrer en contact avec quelqu'un d'autre, pour parler ou même commenter ce qu'on était en train de voir⁴⁶. » Enlever son casque équivalait ainsi à sortir de l'exposition et de l'expérience que celle-ci proposait.

- 15 Car cette exposition était avant tout une expérience à vivre et dont le casque constituait une part importante. Mais entre le propos interdisciplinaire de l'exposition dans laquelle les frontières entre les catégories se trouvaient transgressées et les différents textes littéraires et philosophiques diffusés dans les casques, et ce que le public en percevait réellement, se formait un grand écart comme le note Heinrich dans son étude : « La première conclusion que l'on peut tirer de tout cela, c'est [...] l'extrême rareté des situations d'adéquation ou de coïncidence entre les potentialités du produit offert, et les expériences qu'en font effectivement les visiteurs⁴⁷. » Car si Lyotard et son équipe proposaient « une exposition censée déclencher une réflexion critique chez le visiteur ; simultanément, il avait exclu de lui donner des explications. Comment cela pouvait-il réussir⁴⁸ ? », s'interroge à raison Jérôme Glicenstein. Car au final, le but n'était pas que le visiteur comprenne ce qu'il voyait et ce qu'il entendait. Personne ne lui avait donné les règles du jeu : « 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 navigation⁴⁹. » Il était désormais appareillé mais seul face au flot de messages qu'il recevait. L'exposition posait plus de questions qu'elle ne donnait de réponses, ce n'était d'ailleurs pas la volonté des commissaires ; les visiteurs, à leur tour, repartaient avec plus de questions qu'ils n'en avaient à leur arrivée⁵⁰.

BIBLIOGRAPHIE

Altshuler, Bruce, *Biennials and Beyond - Exhibitions That Made Art History : 1962-2002*, Londres, Phaidon, 2013.

Boissier, Jean-Louis, « La question des nouveaux médias numériques », in Dufrêne, Bernadette (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire : 1977-2007*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, p. 374-390.

Chaput, Thierry et Lyotard, Jean-François (dir.), *Les Immatériaux : Album et Inventaire*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

Cassagnau, Pascale, *Une idée du Nord : des excursions dans la création sonore contemporaine*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015.

Carrier, Christian (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986.

Centre Pompidou, dossier de presse de l'exposition *Les Immatériaux*, 1985. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].

Délis, Philippe, « Architecture : l'espace-temps autrement... », in Théofilakis, Élie (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 21-25.

Dumont, François, « Le train fantôme du Docteur Lyotard », *Le Matin de Paris*, 28 mars 1985, p. 23-24.

Gallo, Francesca, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard », *Appareil*, n° 10, « Lyotard et la surface d'inscription numérique », 2012. [En ligne] <https://journals.openedition.org/appareil/860> [consulté le 08 novembre 2018].

Glicenstein, Jérôme, « *Les Immatériaux* : exposition, œuvre, événement », in Coblence, Françoise et Enaudeau, Michel (dir.), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 201-213.

Heinich, Nathalie, « Un événement culturel », in Carrier, Christian (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 25-123.

Heinich, Nathalie, « *Les Immatériaux Revisited : Innovation in Innovations* », *Tate Papers*, n° 12, « Landmark Exhibitions Issue », automne 2009. [En ligne] <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-revisited-innovation-in-innovations> [consulté le 20 septembre 2018].

Hernandez, Marta, « *Les Immatériaux* », *Appareil*, n° 10 ; « Lyotard et la surface d'inscription numérique », 2012. [En ligne] <https://journals.openedition.org/appareil/93> [consulté le 19 septembre 2018].

Hudek, Antony, « From Over- to Sub-Exposure : The Anamnesis of *Les Immatériaux* », *Tate Papers*, n° 12, « Landmark Exhibitions Issue », automne 2009. [En ligne] <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/from-over-to-sub-exposure-the-anamnesis-of-les-immateriaux> [consulté le 18 juillet 2018].

Launay, Jean, « *Les Immatériaux* », *Le Monde*, 28 mars 1985. [En ligne] https://lemonde.fr/archives/article/1985/03/28/les-immateriaux_2742266_1819218.html?xtmc=les_immateriaux&xtcr=1 [consulté le 10 septembre 2018].

Lyotard (Rogozinski), Dolorès, « On the Development of the Texts for the *Les Immatériaux* Soundtrack » [Sur le développement du texte pour la bande-son des *Immatériaux*], *Working Paper*, n° 2, édité par Andreas Broeckmann, 1^{er} juillet 2019. [En ligne] http://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2019/06/LIR-WP2_Dolores-Lyotard_Soundtrack_2019.pdf [consulté le 2 juillet 2019].

Merlant, Philippe, « La règle du jeu : matérialiser *Les Immatériaux*, entretien avec l'équipe du C.C.I. », in Théofilakis, Élie (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 15-20.

Perraton, Charles, « L'œuvre des petits récits autonomes », in Carrier, Christian (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 13-24.

Rajchman, John, « *Les Immatériaux* or How to Construct the History of Exhibitions », *Tate Papers*, n° 12, « Landmark Exhibitions Issue », automne 2009. [En ligne] <https://www.tate.org.uk/>

research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions [consulté le 20 septembre 2018].

Théofilakis, Élie (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985.

Théofilakis, Élie, « Condition humaine, l'interface ou la transmodernité », in Théofilakis, Élie (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. IX-XI.

Théofilakis, Élie, « Les petits récits de chrysalide, entretien Jean-François Lyotard - Élie Théofilakis », in Théofilakis, Élie (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 4-14.

Wunderlich, Antonia, *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung « Les Immatériaux » von Jean François Lyotard*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008.

NOTES

1. Pascale Cassagnau, *Une idée du Nord : des excursions dans la création sonore contemporaine*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015, p. 96.
2. Voir entre autres les articles qui lui ont été consacrés dans le n° 12 de la revue en ligne *Tate Papers*, spécial « Landmark Exhibitions Issue », [En ligne] <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12> [consulté le 20 juillet 2018]. Elle est également citée comme l'une des « expositions qui ont fait l'histoire de l'art » in Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond - Exhibitions That Made Art History : 1962-2002*, Londres, Phaidon, 2013.
3. L'exposition s'est tenue du 28 mars au 15 juillet 1985 au cinquième étage du Centre Georges Pompidou.
4. Certains visiteurs se déplacèrent spécialement pour utiliser les casques. Voir Nathalie Heinrich, « Un événement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 37.
5. Concept théorisé par le philosophe. Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
6. Voir le dossier de presse de l'exposition *Les Immatériaux*, 1985. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].
7. À la suite de Lyotard, d'autres philosophes et intellectuels devinrent commissaires d'exposition, souvent le temps d'une seule exposition. Parmi eux, nous pouvons citer Bernard Stiegler (*Mémoires du futur*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1987), Jacques Derrida (*Mémoires d'aveugle*, Paris, Musée du Louvre, 1990), Jean Starobinski (*Largesse*, Paris, Musée du Louvre, 1994), Julia Kristeva (*Vision capitales*, Paris, Musée du Louvre, 1998), Paul Virilio (*Ce qui arrive*, Paris, Fondation Cartier, 2002), Bruno Latour (*Iconoclasm and Making Things Public*, Karlsruhe, ZKM, 2002, 2005) ou encore Jean-Luc Nancy (*Le Plaisir au dessin*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2007). Nous tirons ces informations de Antony Hudek, « From Over- to Sub-Exposure : The Anamnesis of *Les Immatériaux* », *Tate Papers*, n° 12, « Landmark Exhibitions Issue », Automne 2009. [En ligne] <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/from-over-to-sub-exposure-the-anamnesis-of-les-immateriaux> [consulté le 18 juillet 2018].
8. Dossier de presse de l'exposition, p. 4, 1985. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].
9. Marta Hernandez, « *Les Immatériaux* », *Appareil*, n° 10, « Lyotard et la surface d'inscription numérique », 2012. [En ligne] <http://journals.openedition.org/appareil/93> [consulté le 19 septembre 2018].

10. Lyotard préféra au terme d'« exposition », celui de « manifestation » pour désigner *Les Immatériaux*.
11. Dossier de presse de l'exposition, p. 4. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].
12. Propos de Jean-François Lyotard in Élie Théofilakis, « Les petits récits de chrysalide, entretien Jean-François Lyotard - Élie Théofilakis », in Élie Théofilakis (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p.7.
13. Dossier de presse de l'exposition, p. 4, 1985. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].
14. Propos de Chantal Noël, in Philippe Merlant, « La règle du jeu : matérialiser *Les Immatériaux*, entretien avec l'équipe du C.C.I. », in Élie Théofilakis (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 19.
15. Il est malheureusement actuellement impossible d'écouter cette bande sonore et son contenu. Une copie de celle-ci est conservée à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet et sera prochainement numérisée.
16. Voir Jean-Louis Boissier, « La question des nouveaux médias numériques », in Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire : 1977-2007*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, p. 380.
17. 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.
18. 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*], *Working Paper*, n° 2, édité par Andreas Broeckmann, 1^{er} juillet 2019. [En ligne] http://les-immatériaux.net/wp-content/uploads/2019/06/LIR-WP2_Dolores-Lyotard_Soundtrack_2019.pdf [consulté le 2 juillet 2019].
19. Les bandes son et le système sonore avaient été conçus par Gérard Chiron, ingénieur du son au service audiovisuel du Centre Pompidou.
20. Propos de Jean-François Lyotard recueillis par François Dumont, « Le train fantôme du Docteur Lyotard », *Le Matin de Paris*, jeudi 28 mars 1985, p. 24.
21. Fiche du « Vestibule d'entrée » in Thierry Chaput et Jean-François Lyotard (dir.), *Les Immatériaux : inventaire*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, non paginé.
22. Expo-Media était un groupe d'étude qui avait pour mission depuis 1983 d'observer l'évolution du médium « exposition » sous ses diverses formes.
23. Charles Perraton, « L'œuvre des petits récits autonomes », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 14.
24. Dossier de presse de l'exposition *Les Immatériaux*, 1985, p.4. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].
25. Propos de Jean-François Lyotard in Élie Théofilakis, « Les petits récits de chrysalide, entretien Jean-François Lyotard - Élie Théofilakis », in Élie Théofilakis (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 7.
26. Cette non-coïncidence entre le sonore et le visuel au sein des *Immatériaux* est pour Francesca Gallo un prolongement des expériences audiovisuelles que mena Lyotard dans les années 70, en

particulier dans la vidéo *Tribune sans tribune* réalisée pour l'émission *Tribune libre* que FR3 lui consacra en 1978. Voir Francesca Gallo, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard », *Appareil*, n° 10 (Lyotard et la surface d'inscription numérique), 2012. [En ligne] <https://journals.openedition.org/appareil/860> [consulté le 08 novembre 2018].

27. Propos de Jean-François Lyotard recueillis par François Dumont, « Le train fantôme du Docteur Lyotard », *Le Matin de Paris*, Jeudi 28 mars 1985, p. 24.

28. Nathalie Heinich, « Un événement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 37-38.

29. Propos de Jean-François Lyotard in Élie Théofilakis, « Les petits récits de chrysalide, entretien Jean-François Lyotard - Élie Théofilakis », in Élie Théofilakis (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 7.

30. Inspiré du texte *Pour en finir encore* de Samuel Beckett dont un extrait était diffusé dans les casques des visiteurs.

31. Dossier de presse de l'exposition *Les Immatériaux*, 1985, p. 4. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].

32. Jean-François Lyotard, « Le partage des conséquences », in Jean-François Lyotard et Thierry Chaput (dir.), *Les Immatériaux : Album*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, p. 5.

33. Voir le dossier de presse de l'exposition *Les Immatériaux*, 1985, p. 4. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].

34. Ce parcours laissé libre entraîna aussi beaucoup de confusion chez les visiteurs : « Beaucoup de visiteurs sortent par l'entrée de l'exposition, ce qui laisse supposer qu'ils n'ont pas trouvé la sortie ni, vraisemblablement, un certain nombre d'autres sites. » Voir les propos des gardiens rapportés in Nathalie Heinich, « Un événement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 39.

35. Nathalie Heinich, « Un événement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 36.

36. Nathalie Heinich, « Un événement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 39.

37. Jean Launay, « *Les Immatériaux* », *Le Monde*, 28 mars 1985. [En ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/03/28/les-immateriaux-au-centre-georges-pompidou_2744221_1819218.html [consulté le 10 septembre 2018].

38. Nathalie Heinich, « Un événement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'événement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 38.

39. Francesca Gallo, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard », *Appareil*, n° 10, « Lyotard et la surface d'inscription numérique », 2012. [En ligne] <https://journals.openedition.org/appareil/860> [consulté le 08 novembre 2018].

40. 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 in Jean-François Lyotard et Thierry Chaput (dir.), *Les Immatériaux : Album*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, p. 19.

41. Philippe Délis, « Architecture : l'espace-temps autrement... », in Élie Théofilakis (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 25.

42. Il avait été envisagé, avant que le projet ne soit abandonné pour des questions techniques et financières, que chaque visiteur soit doté d'une carte magnétique sur laquelle s'inscrirait son parcours et avec laquelle il repartirait. Voir Jean-Louis Boissier, « La question des nouveaux médias numériques », in Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire : 1977-2007*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, p. 377.
43. Jean-Louis Boissier, « La question des nouveaux médias numériques », in Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire : 1977-2007*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, p. 380.
44. Élie Théofilakis, « Condition humaine, l'interface ou la transmodernité », in Élie Théofilakis (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985.
45. Voir le dossier de presse de l'exposition *Les Immatériaux*, 1985, p. 4. [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/media/document/de/0d/de0d76bbe203394435216a975bea8618/normal.pdf> [consulté le 18 juillet 2018].
46. Propos d'un visiteur d'une trentaine d'années, enseignant et chercheur en philosophie et épistémologie, rapportés in Nathalie Heinich, « Un évènement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'évènement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 105.
47. Nathalie Heinich, « Un évènement culturel », in Christian Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985). Étude de l'évènement exposition et de son public*, Paris, Expo Media, 1986, p. 117.
48. Jérôme Glicenstein, « *Les Immatériaux* : exposition, œuvre, événement », in Françoise Coblence et Michel Enaudeau (dir.), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 205.
49. Propos de Thierry Chaput in Philippe Merlant, « La règle du jeu : matérialiser *Les Immatériaux*, entretien avec l'équipe du C.C.I. », in Élie Théofilakis (dir.), *Modernes et après : Les Immatériaux*, Paris, Autrement, 1985, p. 19.
50. Si l'exposition put désarçonner une grande partie des visiteurs qui n'en saisirent pas toujours tous les enjeux, celle-ci marqua cependant durablement ceux qui la virent ainsi que l'histoire des expositions. Elle connut de nombreuses suites sous différentes formes. On peut citer parmi elles les expositions que réalisa ensuite Thierry Chaput à la Cité des Sciences, notamment *Image calculée* en 1988, mais également la création de la *Revue virtuelle* de 1992 à 1996 au Centre Pompidou. Elle influença également de nombreux artistes comme Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno ou encore Loris Gréaud dans la conception de leurs propres expositions. Une étude plus approfondie de l'influence des *Immatériaux* dans le champ de l'art contemporain reste à faire.

RÉSUMÉS

Cet article porte sur l'exposition *Les Immatériaux* organisée en 1985 au Centre Pompidou sous le commissariat général du philosophe Jean-François Lyotard et sous le commissariat de Thierry Chaput, et plus particulièrement sur sa bande sonore. Cette exposition, conçue autour de la question de la « postmodernité », se voulait être une réflexion sur l'époque autour des questions d'immatérialité qui devenaient de plus en plus présentes avec le développement des nouvelles technologies. Pour parcourir les différents sites de l'exposition, les visiteurs se voyaient remettre à l'entrée de l'exposition un casque audio sans fil à coiffer dans lequel était diffusée une bande

sonore. Mais loin d'être une aide à la visite, la bande sonore diffusait des textes d'écrivains et de philosophes, ainsi que des passages sonores enregistrés – de la musique et des bruits divers – qui avaient été choisis pour entrer en résonnance avec les thèmes développés dans l'exposition. Il s'agira dans cet article de mettre en perspective les intentions initiales de l'équipe de l'exposition concernant la bande sonore et son système de diffusion avec l'expérience qu'en fit le public.

INDEX

Mots-clés : Les Immatériaux, Lyotard (Jean-François), Chaput (Thierry), exposition, bande sonore, casque, postmodernité, nouvelles technologies

AUTEUR

MARIE VICET

En 2017, Marie Vicet a soutenu à l'université Paris Nanterre une thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain portant sur les liens entre les artistes contemporains et le clip vidéo musical depuis le début des années 1980. Ses recherches actuelles portent sur l'exposition *Les Immatériaux* organisée en 1985 par Jean-François Lyotard et Thierry Chaput au Centre Pompidou et plus particulièrement sur la place et l'importance des nouveaux médias au sein de celle-ci. Elle a récemment publié avec Andreas Broeckmann une chronologie de l'exposition (voir http://les-immatériaux.net/wp-content/uploads/2018/10/LIR-WP1_Chronology_v1_20181031.pdf). Elle est boursière postdoctorale au Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) pour l'année 2019-2020 dans le cadre du sujet annuel « Les arts et les nouveaux médias (xx^e-xxi^e siècle) ».