

**Communication lors des « Journées d'étude Les Immatériaux »,
Bibliothèque Kandinsky, Paris, 9 et 10 juin 2023**

Les Immatériaux à travers leurs mots

Introduction

Je retrouve aujourd'hui la position difficile que j'ai eue à maintes reprises ces dernières années, lorsque j'ai été invité à intervenir dans des présentations, des séminaires, des colloques, sur les moments que j'avais connus comme commissaire d'expositions, artiste, chercheur et enseignant, dans cette discipline, volontairement indéterminée, qui a pu être nommée, il y a cinquante ans, « sciences de l'art », prise entre l'esthétique et l'histoire de l'art, ou plutôt à l'écart mais en empruntant sans cesse à elles. L'Université Paris 8 en a été heureusement un site favorable.

Ainsi, j'ai participé à cette vaste étude conduite à l'INHA par Elitza Dulguerova sur « l'Art contemporain au prisme de la Biennale de Paris » [J.-L.B., « L'Atelier du spectateur. La participation en question », *La Biennale internationale des jeunes artistes. Paris (1959-1985)*, sous la direction de Elitza Dulguerova, coédition Institut national d'histoire de l'art / Les Presses du réel, 2023, pp. 124-143]. Ce que j'ai décrit et écrit sur la notion de participation dans les biennales de 1967 et de 1969, a été entendu comme un témoignage. Il est vrai que mon histoire connaît là une conjoncture qui va me faire accéder à l'enseignement et à la recherche universitaire, mais, précisément faire advenir chez moi une attitude d'investigations et d'expériences. L'entreprise *Les Immatériaux* en sera un épisode essentiel, en 1982, 1983, 1984, 1985 et ensuite, par exemple aujourd'hui.

1

Parce que *Les Immatériaux* ont été précisément une manifestation du langage, un manifeste des mots, je pense que m'autoriser un certain décousu, certains collages, pour considérer « les Immatériaux à travers leurs mots », est une manière de répondre à leurs qualités.

En 2016, s'inscrivant dans le projet porté notamment par Andreas Broeckmann, par Bernard Stiegler et Thierry Dufrêne, avec pour prétexte le 30e

anniversaire, j'ai été impliqué dans une manifestation à Kyoto, avec l'exposition *Matérialité-Immatérialité* — dont la curatrice avec moi était Murielle Hladik —, et le colloque de l'Institut français, « Les Immatériaux au prisme du Japon » [encore un prisme...]. La communication de Kei Osawa, chercheur en histoire de l'art et en esthétique, passé par l'École normale supérieure de Paris, allait provoquer un débat de ma part. Kei Osawa fit une description critique des *Immatériaux*, et de leur scénographie, en leur attribuant une tendance des expositions à se virtualiser, à se reporter sur des écrans, à renoncer à la présence des objets. Il lui opposa ce qu'il venait de conduire à Intermediatheque, nouvel établissement relevant du musée de l'Université de Tokyo, dédié aux rapports entre arts et sciences, de l'ordre du musée des arts et métiers ou du musée d'histoire naturelle. Il citait le don, par la Ville de Lyon et par le Musée des Confluences, de grandes vitrines, provenant du musée Guimet, de sa version lyonnaise initiale, dédiée aux arts asiatiques puis à l'histoire naturelle.

Je lui fis alors part d'une coïncidence singulière : en 1988, étant resté très lié à Thierry Chaput et à Philippe Délis, je conçus avec eux, à la Cité des sciences et de l'industrie de La Villette, l'exposition *Image calculée* — notons qu'elle reprenait les termes d'un site des *Immatériaux* — pour laquelle je m'attachais à un modèle proche des cabinets de curiosité ou des anciens musées d'histoire naturelle. Il s'agissait en effet de montrer comment le calcul avait été historiquement présent dans toutes formes d'images et de représentations. Un grand arc de vitrines de bois et de verre classait des brocards de soie, des épures de géométrie descriptive, des mosaïques, des tissus jacquard, des jouets mécaniques, des maquettes de bâtiments, des cartes, un télégraphe de Chappe, etc. en leur attachant la parenté, sur de petits moniteurs vidéo compacts et très concrets, une anthologie d'images de synthèses de science, de design, d'animation, issues pour l'essentiel des partenaires du SIGGRAPH. Plus encore, le modèle me venait directement d'une enfance où j'avais fréquenté le Musée Guimet de Lyon comme les vitrines d'ornithologie fidèlement restaurées au Musée de Valence par mon oncle et par mon père.

La ligne que nous suivions pour *Image calculée* contredisait résolument la mode parisienne d'alors, celle des expositions-spectacles absolument linéaires telles que *Cités-cinés* à la Grande Halle de La Villette. Elle n'était en rien contraire à ce qu'avaient connu *Les Immatériaux*. Kei Osawa ayant observé sans doute des photographies, avait oublié que les écrans d'ordinateurs ou de Minitels sont là pour eux-mêmes, pour afficher ce qu'ils peuvent contenir et produire, pour fonctionner

avec les visiteurs. Leur présence éminemment matérielle prolonge celle du robot taillant la forme d'une automobile, des petits théâtres « du non-corps » de l'introduction, de la chaise de Kosuth, de l'ampoule de Takis, du papier des photocopies, de la peau artificielle. L'installation *Le Bus*, qui fait exister le site « visites simulées », se dispose autour de la barre d'acier, du bouton « arrêt demandé » au contact de platine, que le visiteur saisit par habitude, sans y prendre garde. Les parois de tulle métallique existent comme frontières captant la lumière et traçant, par leur pesanteur, l'articulation de passages de sites nommés et de zones sonores.

2

Si Takis, on vient de l'évoquer, annonce une immatérialité de l'art qui tiendrait dans la lumière, l'électricité, les champs magnétiques, on fait fausse route en le suivant pour comprendre *Les Immatériaux*. Il arrive parfois à Lyotard d'évoquer ainsi les atomes et ces substances fondatrices de la matière qui seraient du côté de l'immatériel. Mais il les désigne lui-même comme des métaphores. À vrai dire, on le sait, il ne s'attache pas à la dualité matériel-immatériel. Son mot immatériaux lui sert à désigner un effet, un événement, le devenir immatériaux que connaissent les matériaux.

L'exposition s'interdit les textes d'explications, ou plutôt ne peut pas s'auto-expliquer. Mais elle affiche des mots et des phrases explicites, éclairantes. Ainsi, dans l'axe « Matériau », le site « « Surface introuvable » — qui concerne la cartographie – agit comme révélateur en disant : « La perception d'une surface comme plane dépend de l'échelle d'observation. La représentation bi-dimensionnelle est conventionnelle. Dans toute surface se cache le relief de son matériau. »

Des affirmations troublantes sont peut-être là pour pousser à l'interrogation. Ainsi, l'annonce « ciné-immatériaux » écrit : « Le mouvement par la série d'immobilités : c'est à cette détermination constitutive que le cinéma doit d'exister comme un des sites des *Immatériaux*. Puisque composé d'un débit cadencé d'instantanés fixes, le mouvement cinématographique est toujours et *par nature* immatériel. »

Dans les documents publics, il est énoncé : « Le matériau, c'est au moyen de quoi ça parle ». Mais d'abord, pour qu'un matériau serve un projet particulier, pour qu'il soit le meilleur possible, il faut le concevoir lui-même, l'écrire, lui donner un code, une syntaxe. Autrement dit, le dématérialiser. On le vérifie sur le plan : « Matériau dématérialisé » est le nom de l'un des sites, comme il y a « Texte dématérialisé ».

Redisons-le, par *immatériaux*, Jean-François Lyotard désigne non pas l'immatériel, mais une modalité du matériau qui, pour le dire simplement, est fondé sur le langage et les codes comme la communication peut l'être, mais pas seulement.

Considérons de nouveau ce mot : s'il est entendu à partir du *in-* (et du *im-*) de « négation », d'« absence », de « contraire », il peut l'être aussi à partir du *in-* (et du *im-*) de « dans », d'« entrée ». Si *immersion* fait entendre sa différence avec *immonde*, ce n'est pas d'abord par leur *im-*. L'ambivalence peut se distraire de l'ambiguïté et agir avec la force additionnelle du *ET* — Ce ET que j'ai perçu avec force pour ma part et pour mon travail chez Deleuze et chez Godard.

Immatériaux n'annule pas *matériaux*. C'est précisément cette possible différence, cette variation, cette variabilité, qui en construit le sens en le partageant. Ouverte ou fermée, une porte est une porte. En topologie mathématique, ouvert-fermé est une façon de désigner une entité unique. Le bouton « Arrêt demandé » de mon bus, pressé ou non, reste toujours le même.

Reportons-nous encore à l'inventaire. *Immersion* pourrait y figurer telle qu'elle va hélas émerger comme fausse logique de la réalité virtuelle ; *immanence* pourrait y figurer pour ce qu'elle assure philosophiquement. À côté de « Visites simulées », il y a « Référence inversée ». Du côté d'« Indiscernable » et de « Surface introuvable », on trouve « Matricule » avec cette phrase : *Les nombres suffisent à classer tous les états possibles de la matière. Ils permettent une description exclusive et complète, donnant l'identification et le classement de n'importe quel individu.*

Nous sommes dans la voie « Matrice ». *Immatriculer* c'est mettre dans la matrice, ou apporter avec la matrice, c'est ce qui se passe dans « Toutes les copies ». Alors *immatérialiser* pourrait être encore *mettre dans la matière*.

Le *in/im* de dedans et le *in/im* de sans seraient-ils inséparables ?

Chris Marker, pour assembler ses mémoires, a trouvé juste de les donner pour *immémoires*.

Marcel Detienne a fait école pour un comparatisme constructif avec *Comparer l'incomparable* [Le Seuil, 2000].

Barbara Cassin, avec son initiative d'un *dictionnaire des intraduisibles*, démontre que « parler d'intraduisibles n'implique nullement que les termes en question ne soient pas traduits et ne puissent pas l'être. L'intraduisible, c'est plutôt ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire. » [Barbara Cassin (sous la direction de), *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Seuil/Le Robert, Paris, 2004, Présentation].

Jean-François Lyotard va l'annoncer dans *L'Inhumain* [Galilée, 1988, p. 54], il voit — après *Les Immatériaux*, « un *matérialisme immatérialiste*, s'il est vrai que la matière est énergie et que l'esprit est de la vibration retenue. »

Possible désigne ce qui est « en puissance », on dit « réaliser l'impossible ». Dans le langage courant, l'impossible est un super-possible.

Le réel est fait d'actuel et de virtuel. Disons plutôt que l'association de virtuel et d'actuel permet d'approcher un réel. Réel est à la fois possible et impossible. Il peut en aller de même d'*immatériau* et matériau.

Lorsque nous avons lancé, ici au Musée/CCI, en 1992, au sein de *Manifeste*, la série de conférences et d'expositions *Revue virtuelle*, c'était, comme on préfère dire *revue poétique* plutôt que *revue de poésie*, pour programmer une action. Ce passage en revue consistait en actualisations. Il s'agissait en effet de l'actualité des versions du virtuel portées par les nouvelles technologies, les nouveaux médias, sans s'obliger à un jugement de leurs vertus artistiques. Le compte rendu final, en 1996, fut édité en CD-Rom sous le titre *Actualité du virtuel*.

3

La manifestation a un titre. Un tel nominalisme est efficace. C'est le nom pour une œuvre d'art. Elle sera un opéra, une œuvre d'art. J'en vois une preuve dans ce que nous dira Jean-François Lyotard. Deux choses apparemment distinctes.

La première est le seul apport inventif, artistique, qu'il se reconnaisse est l'équipement des visiteurs du casque audiovisuel qui n'est en rien un audioguide mais un isolement qui permet l'ajout d'une couche de pensée et de sensation, portée par une voix, un texte. Une façon de faire porter à l'œuvre l'« inquiétude », le « chagrin » qui sont l'intensité du *postmoderne*.

La seconde est un effet des *Immatériaux* chez lui : il va s'écarter du postmoderne. Il dira ainsi qu'il préfère désormais l'expression « réécrire le moderne ».

Pour illustrer la première chose, je regarde, j'écoute, le film *Octave*, la voix qui se superpose aux images du *Bus*, que je ne reconnais plus :

/ le poste de conduite n'est qu'un simulateur de paysages / le monde devient un jeu vidéo, un jeu de la transparence et du transpercement que conduit le metteur en scène de la mise en route / Dans cette course-poursuite le pays n'est jamais exactement traversé mais plutôt perforé, percé à jour, le conducteur n'est que le vérificateur de cette perforation où le réel se retourne semble-t-il comme un gant. / L'échancrure du pare-brise n'est donc pas une fenêtre mais une sorte de porte-fenêtre par laquelle les passagers passent sans arrêt, une porte-fenêtre par laquelle les voyeurs-voyageurs s'engouffrent dans l'attraction de l'arrivée. / Vertige qui atteint le passager /

Qu'attendrons-nous lorsque nous n'aurons plus besoin d'attendre pour arriver ?

[Paul Virilio, *L'Horizon négatif*, Paris, 1984, Galilée, « La dromoscopie » pp. 144, 146, 148 ; « Lumière de la vitesse », p. 165]

Pour la deuxième chose, je trouve dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants* [Galilée, 1986, pp. 32-33], une manière de voix, qui pourrait être aujourd'hui un *statement* de l'œuvre d'art *Les Immatériaux* :

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable.

Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues.

Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. Postmoderne serait à comprendre selon le paradoxe du futur (post) antérieur (modo).

La place donnée à Duchamp en est le symptôme, l'emblème. Le site « Infra-mince » s'énonce ainsi :

« *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.*

L'exposition est bien une manifestation car elle place, elle situe, distribue en sites, des éléments disposés à se manifester au passage. Les choses manifestent comment elles passent de l'*immatériau* au matériau et, pour ce faire, se comportent en interactifs.

Que ce qui se présente soit incertain, contradictoire, n'est pas rejeté puisqu'il est en jeu que les visiteurs s'interrogent, qu'ils soient dans l'expectative. Une dramaturgie, une *dramaturgie interactive*, c'est le terme qui va être adopté, à commencer par Thierry Chaput, pour construire le fonctionnement participatif de la manifestation. Le terme est alors encore jeune, étroitement attaché à l'informatique qui l'a mis en usage pour désigner la relation de l'utilisateur à l'ordinateur. Dans le champ orienté par le computationnel qui est exploré pour *Les Immatériaux*, il s'étend à diverses formes d'interactions et donc au comportement supposé du public mais avant tout aux dispositifs qui le sollicitent.

L'interactif ne peut être réduit à l'interaction. L'interactif est un virtuel, une interaction en puissance. L'interactif est la capacité, la manière de ce qui passe du virtuel à l'actuel, qui manifeste ce passage.

Je me suis efforcé longtemps à dire qu'interactivité doit être pris dans son sens technique, que ce mot est apparu dans Le Robert en 1980 et qu'il ne figure toujours pas dans le Trésor de la langue française du CNRS.

Au sein de la tension produite par une « révolution numérique » qui s'annonçait — à moins que le changement de paradigme ait déjà eu lieu et qu'il se soit agi de tout réadapter —, Jean-François Lyotard fut interrogé, l'année même des *Immatériaux*, dans le colloque « Art et communication ». Il déclara, pour ce qui est de la réception des œuvres d'art : « la requête d'une activité ou interactivité fait la preuve qu'il faudrait plus d'interventions et que nous avons donc fini avec le sentiment esthétique. » Face au dilemme inutile passif/actif, il prône le *passible*. Il dénonce « le retrait de la passibilité par quoi seulement nous sommes aptes à

recevoir et par conséquent à modifier et à agir, et peut-être même à jouir. » [Jean-François Lyotard, « Quelque chose comme : communication... sans communication », *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, pp. 119-129]

Peut-être peut-on découvrir chez Lyotard une heureuse nostalgie. Mais il faut partager sa méfiance devant ce qu'il nomme « l'idéologie interactionnelle » et reconnaître la passibilité nécessaire à l'appréciation d'une œuvre d'art.

En 1969, le terme de *participation* qui avait trouvé une notoriété en 1968, mais aussi une contestation, par exemple à la faculté de Vincennes, ou à la Biennale de Paris, fut employé par le nouveau Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas.

En 1988, le terme d'interactivité qui venait de trouver une notoriété médiatique, mais qui commençait à être refusé en tant qu'idée reçue, fut employé par le nouveau Premier ministre, Michel Rocard.

Lorsqu'en 1988, comme une suite de l'expérience lancée par *Les Immatériaux*, je rédigeais « Pour une dramaturgie de l'interactivité » je la concluais par « une esthétique de l'impossible » [*La Relation comme forme*, Mamco, Genève, 2008, p. 29]. Je revendiquais un « degré zéro de l'interactivité », le sentiment de la déception qui va de pair avec la satisfaction. Je réfutais ainsi une *hybridation* dont mes installations seraient les incarnations.

Le mot figure en sous-titre de mon livre de 2003 (puis 2008), *La Relation comme forme, L'interactivité en art*, mais il est aussi depuis des années dans un cahier noir et rose où je note ce qui m'apparaît comme symptômes d'une « idéologie de l'interactivité ». On y trouve des phrases d'apparence aussi simple que : « À chaque instant, le client a la libre possibilité de... » ; « à chaque instant, d'un simple clic, vous obtenez... »

Mieux encore qu'avec Bernard Stiegler montrant l'ambivalence des technologies numériques qui ne cessent d'apporter autant de solutions que de nouveaux problèmes, je me rassure avec la phrase d'Anne Cauquelin : « Dans un même mouvement, on aime et on réprovoque, on prescrit et proscrie le même outil. » [Anne Cauquelin, *Les Machines dans la tête*, Paris, PUF, 2015, p. 154.]

Jean-Louis Boissier