Soirée « Les Immatériaux » et sa réinterprétation virtuelle. Témoignages historiques et nouvelles perspectives sur une exposition historique. Centre Pompidou, Petite salle, 25 mai 2023

Andreas Broeckmann

« Les Immatériaux, pourquoi? »

(ENGLISH version below)

Peut-être y a-t-il ici des personnes qui étaient également présentes lors de l'événement qui a eu lieu en novembre 2015, il y a huit ans, pour commémorer le 30e anniversaire de l'exposition Les Immatériaux. Depuis ce temps, je n'ai pas arrêté de faire des recherches sur Les Immatériaux, et on me demande parfois pourquoi je consacre autant de temps à cette exposition historique. J'aimerais saisir l'occasion qui m'est donnée aujourd'hui pour tenter une explication, en proposant trois réponses à la question, pourquoi Les Immatériaux?

1. La première réponse est : à cause de l'importance historique de ce projet de l'exposition. Une importance à plus d'un titre. Je me concentrerai ici sur deux aspects : premièrement, il s'agit d'une exposition significative, parce qu'elle marque un moment tournant dans l'histoire des expositions ; deuxièmement, il s'agit d'un projet philosophique et épistémologique important.

On peut concevoir l'histoire des expositions comme une forme de généalogie, comme une manière de suggérer ou de dessiner certaines constellations d'événements, de commissaires, d'artistes, d'institutions, de sujets. L'une de ces constellations décrirait par exemple le rôle central joué par Les Immatériaux au Centre Pompidou, après la série Paris-New York-Berlin-Moscou (1977-1981), et dans le cadre d'une série d'explorations transdisciplinaires telles que Cartes et figures de la terre (1980), Mémoires du futur (1987), Magiciens de la terre (1989), ou Passages de l'image (1990).

Une autre constellation de ce type mettrait en lumière les expositions internationales qui réfléchissent aux effets du changement technologique sur la culture, se manifestant dans des domaines aussi divers que les médias, l'art, la science, la technologie, le design, l'architecture ; cette approche placerait Les Immatériaux dans une constellation avec projets comme This Is Tomorrow (1956), 9 Evenings: Theatre and Engineering (1966), Cybernetic Serendipity (1968), The Machine at the End of the Mechanical Age (1968), et Electra (1983).

Dans cette dernière généalogie, Les Immatériaux se situent également à l'aube de ce qui deviendra bientôt le mouvement des arts médiatiques des années '90, avec la fondation de centres comme le ZKM à Karlsruhe, l'ITT à Tokyo, et le Ars Electronica Center à Linz; et avec la floraison de festivals d'arts médiatiques (dont l'un, l'ISEA, vient de tenir sa 28e édition ici à Paris la semaine dernière). Les Immatériaux sont généralement considérés comme l'un des principaux événements qui ont catalysé cette évolution, il y a quarante ans.

Mais à travers la participation de Jean-François Lyotard, Les Immatériaux a aussi été un moment important dans l'histoire de la philosophie du vingtième siècle. Dans ce contexte, l'exposition est intéressante pour la manière dont elle pose les questions sur la matérialité, le corps, le temps et la technologie, et pour la manière dont ces questions philosophiques sont mises en scène. Ce que Lyotard et Chaput ont développé avec le scénographe Philippe Délis, avec l'équipe du CCI, avec le Service audiovisuel et tous les autres intervenants à l'intérieur et à l'extérieur du Centre Pompidou, comme avec la scénographie spécifique, la bande sonore, les objets exposés, leur sélection et leur présentation, – cela n'est pas seulement un exercice de commissariat, mais c'est aussi un exercice philosophique. C'est pourquoi je pense que nous pouvons également appeler Les Immatériaux un projet épistémologique : Les Immatériaux ont illustré ce qu'une exposition peut accomplir en tant que moyen d'enquête philosophique, en tant que manière particulière de formuler ou de poser des questions.

2. Une deuxième réponse à la question pourquoi Les Immatériaux mérite toujours notre attention, c'est que l'exposition n'est pas seulement significative historiquement, mais que le projet des *Immatériaux* dans son ensemble est en fait un exemple de recherche transdisciplinaire et pratique, dont nous pouvons immédiatement tirer des leçons pour nos questions et préoccupations contemporaines – comme par exemple la manipulation de la vie, ou l'automatisation des facultés cognitives, ce qui est actuellement discuté sous le nom erroné d'"intelligence artificielle".

Pour ceux d'entre vous qui connaissent les débats sur l'enseignement de l'art et du design, les notions de recherche basée sur la pratique, de recherche création ou de recherche en design vous sembleront familières. Les Immatériaux ont commencé comme un projet explorant l'impact des nouvelles technologies sur la pratique créative, basé sur une initiative gouvernementale vers l'année '80 pour encourager l'industrie informatique et les "industries créatives" françaises. Le CCI avait d'abord adopté une attitude plus affirmative à l'égard de ce programme. Avec l'arrivée de Lyotard en '83, celui-ci a été modifié vers un questionnement plus critique des technosciences et de leur rôle dans l'émergence de ce que Lvotard avait appelé plus tôt la condition postmoderne.

La coopération du CCI avec des artistes, des scientifiques, des ingénieurs et diverses institutions de recherche et de développement constituait la colonne vertébrale pragmatique du projet de recherche des *Immatériaux*, qui était en même temps une investigation philosophique. Il y avait par exemple un axe de recherche sur les moyens de communication en réseau, leur esthétique et leur sociologie, recherche menée à l'époque sur le réseau Minitel. Les Immatériaux a donc été un projet pionnier pour ce qui est devenu plus tard les Critical *Media Studies* et l'*Internet Art* dans les années '90, un travail qui se poursuit aujourd'hui dans les domaines des médias sociaux et de la réalité augmentée. De plus, la question des matérialités de la pratique créative, explorée dans des sites comme Langue vivante, Trois mères ou Préparlé, étaient les premières formulations de questions dont nous discutons encore aujourd'hui lorsque nous parlons de matière vivante, de bio-médias, d'identité, ou d'intelligence artificielle.

Ce sont des préoccupations qui étaient déjà abordées dans Les Immatériaux, et leur manifestation spécifique dans cette exposition nous aide à évaluer et à sonder les possibilités de l'art et de la pratique critique dans ces domaines de développement technoscientifique. J'ajouterais que les réflexions critiques de Lyotard sur les technosciences, formulées à la fois dans ses livres, comme L'Inhumain (1988), et dans ses textes pour le catalogue Les *Immatériaux*, peuvent nous aider à réfléchir à ces aspects de notre propre condition contemporaine.

3. Ma troisième réponse à la question, pourquoi Les Immatériaux, est plus personnelle et tient à ma propre passion pour la recherche d'archives.

Lorsque j'ai examiné pour la première fois les recherches existantes en 2014 à la Bibliothèque Kandinsky et aux Archives publiques ici au Centre Pompidou, il m'est apparu rapidement qu'il y avait encore beaucoup de documents d'archives qui avaient peut-être été consultés, mais qui n'avaient pas encore été pleinement évalués et rendus accessibles pour l'étude des Immatériaux.

En examinant les documents d'archives et en étudiant de près les photographies de la documentation – ce que j'ai fait avec la Dr Marie Vicet –, le premier objectif était de comprendre ce qui était exactement montré dans l'exposition et comment cela avait été présenté. Pour ce travail d'examen et d'identification, le travail sur la maquette 3D a été crucial, car il nous a obligés à être précis et à déterminer ce que nous savions avec certitude et ce que nous ne faisions qu'imaginer ou supposer.

Pour la recherche sur *Les Immatériaux*, le fonds d'archives conservé aux Archives publiques s'est révélé être une ressource essentielle et extrêmement riche, que nous avons trouvée très bien conservée et accessible. Fouiller encore et encore dans les boîtes d'archives, feuilleter les mêmes dossiers et lire les mêmes documents, imprimés, dactylographiés ou manuscrits, a parfois ressemblé à un travail de Sisyphe, sans fin et sans but. Mais contrairement à la montagne de l'histoire de Sisyphe, ici le paysage montagneux à travers lequel nous poussions nos piles de papier apparaissait différemment chaque fois que nous parcourions un certain chemin. Et dans les répétitions, nous avons pu découvrir des choses que nous n'avions pas pu reconnaître lorsque nous avions vu les mêmes documents auparavant.

Ainsi, ce n'est qu'en mars dernier que nous avons enfin reconnu les diapositives projetées sur le site Matricule, et que nous avons identifié l'œuvre de Claude Maillard dans la Galerie de sortie, une œuvre qui n'est même pas mentionnée dans le catalogue de l'exposition et qui n'était pas enregistrée jusqu'à récemment, bien que nous l'ayons vue sur les photographies tout au long de ces dernières années.

J'avoue que ce type de fouilles archéologiques approfondies a quelque chose d'obsessionnel, mais je peux vous assurer qu'il a ses récompenses au-delà du plaisir personnel. L'extraction des données relatives aux rendez-vous liés aux Immatériaux dans les agendas privés de Martine Moinot et de Jean-François Lyotard, travail que Marie Vicet et moi-même avons à nouveau effectué ensemble, a conduit à la création d'une Chronologie des Immatériaux, un document assez monstrueux qui, par exemple, nous rappelle que le 25 mai 1983, il y a 40 ans aujourd'hui, le directeur du CCI, Paul Blanquart, écrivait une lettre assez désespérée à Lyotard, lui demandant un rendez-vous pour parler d'un projet d'exposition que Blanquart voulait lui présenter. Le résultat de cette lettre est, bien sûr, l'histoire que nous célébrons aujourd'hui...

4. Il y a encore une autre question "pourquoi" que nous pouvons poser à propos des *Immatériaux*, et c'est la question de savoir pourquoi cette exposition est une chose si étrange, si solitaire, incompréhensible et quelque peu inconfortable à étudier. En guise de conclusion, je voudrais répondre à cette question en me référant à ce que Maurice Blanchot dit de l'œuvre littéraire ou artistique, qui, selon lui, "n'est ni achevée ni inachevée : elle est. [...] elle n'exprime rien [...] elle est sans usage". Ce que Blanchot dit de l'œuvre et de sa solitude résonne avec l'étrange isolement dans lequel nous voyons non seulement l'exposition Les Immatériaux, mais aussi l'expérience d'y avoir travaillé, et l'expérience de l'avoir vue. La visite de l'exposition en 1985, l'exploration de ses espaces, de ses sons et des choses montrées, fait aussi partie de l'écriture qu'a été Les Immatériaux et des écritures qu'elle a rendue possible depuis. "L'œuvre, poursuit Blanchot, l'œuvre est solitaire : cela signifie non pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais, qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude" (citations de M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, 1955, 12).

Je ne pense pas qu'il faille considérer *Les Immatériaux* comme une œuvre d'art, mais je pense qu'on peut la considérer comme une œuvre dans le sens suggéré par Blanchot, une œuvre à laquelle il faut retourner sans espoir de résolution.

Je suis très heureux et reconnaissant qu'aujourd'hui, ici et maintenant, nous puissions être ensemble pour ce retour, et que pendant quelques heures nous puissions partager cette solitude entre nous.

(ENGLISH)

Perhaps there are some people here today, who were also present at the event which took place in November 2015, eight years ago, to commemorate the 30-year anniversary of Les *Immatériaux*. Since then, I have done my research about the *Immatériaux* project, and I get asked occasionally, why I dedicate so much time to this one historical exhibition. I want to use the occasion today to attempt an explanation, by offering three responses to the question, pourquoi Les Immatériaux?

1. The first answer is: because of the historical significance of the exhibition project, Les *Immatériaux*. This is a significance in more than one way. I will focus on two aspects: first, it is significant as an exhibition, because it marks an important moment in the history of exhibitions; and second, it was an important philosophical and epistemological project.

We can conceive the **history of exhibitions** as a form of mapping genealogies, as a way of suggesting, or drawing certain constellations of events, curators, artists, institutions, topics. One of these constellations would for instance describe the pivotal role that Les Immatériaux played here at the Centre Pompidou, after the Paris-New York-Berlin-Moscou series (1977-1981), and as part of a sequence of transdisciplinary explorations like Cartes et figures de la terre (1980), Mémoirs du futur (1987), Magiciens de la terre (1989), or Passages de l'image (1990).

Another such constellation would highlight international exhibitions which reflected on the effects of technological change on culture, manifesting in such diverse fields as media, art, science, technology, design, architecture; this approach would put Les Immatériaux in a constellation with This Is Tomorrow (1956), 9 Evenings: Theatre and Engineering (1966), Cybernetic Serendipity (1968), The Machine at the End of the Mechanical Age (1968), and Electra (1983).

In this latter genealogy, Les Immatériaux also takes place at the dawn of what then soon becomes the media art movement of the 1990s, with the foundation of centres like the ZKM in Karlsruhe, ITT in Tokyo, and the Ars Electronica Center in Linz, Austria, with the flourishing of media art festivals (one of which, ISEA, just held its 28th edition here in Paris last week). Les Immatériaux is generally understood as one of the main events which catalysed this development, fourty years ago.

But through the involvement of Jean-François Lyotard, Les Immatériaux was of course also an important moment in the history of twentieth-century philosophy. In this context the exhibition is interesting for the way in which it asked the questions of materiality, the body, of time, and technology, and for the way in which these philosophical questions were staged. What Lyotard and Chaput developed together with Philippe Délis, with the team of the CCI, with the Service audiovisuel and all the other contributors from inside and outside the Centre Pompidou, the specific scenography, the soundtrack, the exhibits, their selection and presentation, – all of this is not only a curatorial exercise, but it is also a philosophical exercise. This is why I think we can also call Les Immatériaux an epistemological project: Les Immatériaux exemplified what an exhibition can achieve as a medium of philosophical enquiry, as a particular way of asking or formulating questions.

2. A second response to the question why *Les Immatériaux* deserves our continued attention is that it is not only historically significant, but the whole *Immatériaux* project is in fact an example of transdisciplinary and practical research, from which we can immediately learn for our contemporary questions and concerns – like for instance the manipulation of life, or the automation of cognitice faculties, what is currently discussed under the misnomer, "artificial intelligence".

For those of you familiar with debates in art and design education, the notions of practicebased research, recherche création, or design research, will sound familiar. Les Immatériaux started out as a project exploring the impact of new technologies on creative practice, based on a government initiative around 1980 to foster the French computer and 'creative' industries. The CCI first took a more affirmative attitude towrds this agenda, which was modified, with Lyotard's arrival in 1983, towards a more critical questioning of the technosciences and their role in the emergence of what Lyotard had earlier called *la condition postmoderne*. The cooperation of the CCI with artists, scientists, engineers, and various research and development institutions, formed the pragmatic backbone of the *Immatériaux* research project which was, at the same time, a philosophical investigation. For instance, there was one line of research into network communication media, their aesthetics and sociology, research done at the time with regard to the Minitel system. Les Immatériaux was thus a pioneering project for what later became Critical Media Studies and Internet Art in the 1990s, work that today continues in the fields of social media and augmented reality. Moreover, the question of the materialities of creative practice, the *immatériaux*, explored in sites like *Langue vivant* or Deuxième peau or Préparlé, were early formulations of questions which today we still discuss when we speak about living matter, bio-media, or artificial intelligence. These are concerns which were already addressed in *Les Immatériaux*, and their specific manifestation in that exhibition helps us to evaluate and probe the possibilities of art and critical practice in these fields of technoscientific development. And I would add, Lyotard's critical thoughts about the technosciences, formulated both in his books, like L'Inhumain (1988), and in his texts for the *Immatériaux* catalogue, can help us think through those aspects of our own contemporary condition.

3. My third response to the question, why Les Immatériaux, is a more personal one, and it has to do with my own passion for archival research.

When I first reviewed the existing research in 2014 at the Kunstbibliothek in Berlin, and then at the Bibliothèque Kandinsky and the Archives publiques here at the Centre Pompidou, it was clear quickly that there were yet a lot of archival materials which had perhaps been looked at, but which had not yet been fully evaluated and made accessible for the study of Les Immatériaux.

In reviewing the archival documents, and closely studying the documentation photographs – which I did together with Dr. Marie Vicet –, the first goal was to figure out what exactly was shown in the exhibition, and how it had been presented. For this work of forensics and identification, the work on the 3D-model was crucial, because it forced us to be precise, and to determine what we know for sure, and what we only imagine, or assume. For the research on *Les Immatériaux*, the holdings of the Archives publiques proved an essential and extremely rich resource, which we found to be very well-kept, and accessible. Digging through the archive boxes again and again, leafing through the same dossiers and reading the same documents, printed, typed or handwritten, over and over, sometimes felt like a Sisyphean task, endless and aimless. But unlike the mountain in the story of Sisyphos, here the mountainous landscape through which we were pushing our piles of paper appeared differently each time we walked a certain path, and in the repetitions we were able to discover

Thus, only this March we for instance finally recognised the slides projected in the site Matricule, and we identified the work by Claude Maillard in the Galerie de sortie, a work that is not even mentioned in the exhibition catalogue and was unregistered until recently, even though we had seen it in the photographs throughout the last years.

things which we had not been able to recognise when we had seen the same documents

before.

I confess that there is something obsessive about this type of extented archaeological digging, but I can assure you that it has its rewards beyond the personal pleasure. The extraction of data about appointments related to Les Immatériaux from the private calendars of Martine

Moinot and Jean-François Lyotard, work which again Marie Vicet and I did together, led to the creation of the rather monstrous *Chronologie des Immatériaux*, a document which, for instance, reminds us that on 25 May 1983, 40 years ago today, the director of the CCI, Paul Blanquart, wrote a rather desperate letter to Lyotard, asking him for an appointment to speak about an exhibition project that Blanquart wanted to present to him. The result of that letter, of course, is history...

More generally, this archival passion also feeds a methodological commitment. It highlights the importance of detailled and extended archival research, and offers proof of what this timeconsuming activity can achieve for the study of art and cultural history, and for the history of philosophy.

4. There is yet another "why" question that we can ask of *Les Immatériaux*, namely the question, why it is such a strange thing, such a solitary, incomprehensible and somehow uncomfortable thing to study.

By way of conclusion, I would like to respond to that question by refering to what Maurice Blanchot says about the literary or artistic work, *l'oeuvre*, which he says, "n'est ni achevée ni inachevée : elle est. [...] elle n'exprime rien [...] elle est sans usage." What Blanchot says about l'oeuvre et sa solitude, resonates with the strange isolation in which we see not only the exhibition of Les Immatériaux, but also the experience of having worked on it, and the experience of having seen it. The visit to the exhibition in 1985, and the exploration of its spaces and sounds and the things shown, also forms part of the writing that Les Immatériaux was, and the writing that it has made possible since. "L'oeuvre," Blanchot continues, "l'oeuvre est solitaire : cela signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais, qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude." (all qu. Blanchot, L'Espace litteraire, 1955, 12) I don't think that Les Immatériaux should be seen as a work of art, but I think that we can regard it as such an *oeuvre* in the sense suggested by Blanchot, an *oeuvre* that we must return to without the hope for resolution.

I am very happy and grateful that, today, in the here and now, we can be together on this return, and that for a few hours we can share this solitude.