

Entretien avec Jean-François Lyotard

Les Immatériaux, le post-modernisme, les sciences, les technologies, la philosophie, la théorie, l'esthétique, la peinture, l'art.

B e r n a r d B l i s t è n e

Bernard Blistène: *Jean-François Lyotard, vous organisez au Centre Georges Pompidou, à partir de mars 1985 une exposition intitulée Les Immatériaux. Dans un extrait de La condition post-moderne, vous écrivez: "... depuis 40 ans, les sciences et les techniques de pointe portent sur le langage..." Est-ce à dire que ce néologisme "Immatériaux" s'inscrit d'abord dans une problématique liée au langage?*

Jean-François Lyotard: Tout à fait. D'une part parce que, dans cette exposition, l'on va accorder une très grande importance à ces technologies de pointe qui utilisent toutes finalement le langage binaire qui est un langage pauvre et qui a pourtant la prétention d'être universel, et d'autre part parce que le plan même de l'exposition s'ordonne sur cette question du langage puisque l'on a souhaité commencer par un vaste site portant sur le corps, ou plus exactement sur la tentative faite dans le théâtre de Beckett ou d'Artaud de faire un théâtre sans corps, disons - pour aller très vite - où la présence du corps est diminuée et où le corps apparaît comme matériau porteur de sens et donc inscrit selon un certain nombre de codes (émotionnels, gestuels) systématiquement négligés. On terminera par ailleurs la visite par un site sur le langage, ce que nous appelons le labyrinthe des mots où sera montrée une pluralité de machines travaillant cette fois-ci directement, pas seulement avec le langage mais sur le langage, comme des romans télématiques à option donc interactifs, comme encore des machines produisant de la voix de synthèse et essayant de répondre à la voix humaine, des machines de restitution du langage (machines à traitement de textes, Minitel)... On essaiera de faire comprendre que très probablement, l'effort principal des technologies dans les années qui viennent, va porter sur une imitation aussi correcte que possible du langage. Ici, je dirais que la prétention du langage binaire que j'évoquais tout à l'heure à équivaloir à la totalité des capacités du langage est évidemment bien excessive dans l'état actuel des recherches. Le véritable problème est en fait de créer des machines qui puissent égaler le langage ordinaire. Pour l'instant, les machines existantes travaillent à partir de logique grammaticale et également d'une sémantique relativement simple. Elles ne peuvent donc elles-mêmes s'égalier qu'à des opérations langagières elles-mêmes simples, pré-inscrites. Ce qui produit toujours un peu de la langue de bois... Tandis que la langue ordinaire, évidemment, atteint son "sommet" - ou, si je puis dire, son plus bas niveau car c'est pour moi un

sommet - dans la conversation, véhicule du sens par des moyens qui sont prodigieusement hétérogènes. Et tant que les machines n'arriveront pas à cette plasticité, elles ne pourront pas atteindre leur objectif. C'est ce que la recherche tente d'élaborer aujourd'hui. **BB:** *Toujours à propos de La condition post-moderne, je note que vous écrivez: "Tout ce qui, dans le savoir constitué n'est pas transmissible sera délaissé". Je serais tenté de vous demander s'il n'en a pas toujours été ainsi? D'autre part, n'y a-t-il pas dans la nécessité que vous avez ici - en réalisant une exposition - la volonté de rendre visible le travail du philosophe et donc la tentative de l'inscrire dans ce que vous-même nommez "la condition post-moderne"?*

JFL: Cela fait deux questions. En apparence très différentes l'une de l'autre. En ce qui concerne la première, je trouve aujourd'hui la formule un peu simpliste. En fait, ce qui me frappe, et je dois dire tout particulièrement grâce aux rencontres et aux consultations que nous avons réalisées pour la préparation de l'exposition, avec tout un comité scientifique avec lequel j'ai tenté de me remettre à jour en ce qui concerne la question du savoir constitué, c'est que justement ce savoir constitué n'existe pas. Peut-être est-ce une exagération, mais il faut bien reconnaître que l'idée d'un savoir constitué est une idée ancienne et pauvre. Il est extrêmement frappant de voir qu'au contraire, le savoir est sans arrêt en voie de constitution, soit que les hypothèses qui naissent, jusqu'à présent, n'ont pas été réfutées - falsifiées comme disent les Anglo-Saxons - soit que les opérations de vérification soient interminables ou difficilement réalisables. Le mode même des publications scientifiques a changé. On est aujourd'hui bien loin des belles publications allemandes de la fin du 19ème siècle. On publie de petits opuscules ronéotypés, car le rythme des recherches est tel qu'il faut faire vite; vous connaissez aussi l'existence de ces collègues informels qui ont été étudiés par la sociologie américaine, où une quinzaine de scientifiques venus du monde entier se réunit régulièrement, une fois par trimestre. Ils viennent souvent d'horizons très différents et de sciences tout à fait hétérogènes. De là naissent des idées, des juxtapositions et tout cela donne l'impression d'une nébuleuse en train de se former interminablement. Si bien que toute forme d'encyclopédie, je sais qu'on est en train d'en faire une en France, est évidemment très désuète. Si l'on fait une encyclopédie, il faudra qu'elle soit électronique ou elle sera à refaire tous les jours.

BB: *N'est-ce pas là que s'inscrit toute la différence entre l'incidence des transformations technologiques de la première révolution industrielle et celles qui se jouent aujourd'hui?*

JFL: Oui. C'est une chose très importante. S'il y a accélération des recherches, il y a nécessairement accélération des hypothèses. Tout le monde sait qu'en deux ou trois millénaires. Donc, tout cela est lié évidemment aux technologies comme moyens. Mais c'est aussi lié au fait que l'on n'ait plus à faire tellement à la science mais davantage à ce que l'on appelle aujourd'hui des technologies. C'est-à-dire qu'il est devenu tout à fait désuet de dissocier les technologies comme moyens de prouver des hypothèses car les technologies elles-mêmes donnent des idées; et quelquefois d'ailleurs des idées scientifiques extraordinairement fortes. C'est, si vous voulez, de la science sous la forme d'appareils.

Imaginez le changement... Mais aussi cette imbrication entre la finalité scientifique qui est de savoir et la finalité technologique qui est en principe de performer. Pour le moment, il y aurait une très grande différence qui est que, d'une certaine façon, ces technologies accomplissent tout à fait le projet de faire du monde entier une prothèse de l'intelligence humaine, ce qui est un vieux projet cartésien, de transformer la réalité en prothèse, de faire par exemple, de la lune un aéroport, plutôt un cosmoport... Parallèlement à ce projet, on peut dire que cette visée instrumentale de l'action humaine atteint le corps, la tête, le cortex, c'est-à-dire nos fonctions supérieures qui, à leur tour, apparaissent elles aussi comme des instruments mais on ne sait plus de quoi. Ce sont elles-mêmes des prothèses particulièrement complexes, peu "probables" en termes d'astrophysique ou de cosmologie. En même temps que les sciences descendent dans les technologies, les technologies montent dans la tête scientifique. Et ce qui intéresse les scientifiques, c'est moins que jamais le savoir constitué, c'est au contraire le savoir qui n'est pas constitué. De là, ce que j'appellerai l'entretien d'un conflit à l'intérieur même de la science.

BB: *Mais ce conflit - pour le peu que j'en sache - ne date pas d'aujourd'hui. N'en était-il pas déjà de même avec Einstein, par exemple?*

JFL: Oui et non. Rappelez-vous la discussion de Einstein avec les Danois. Il était très frappant de voir que Einstein ne voulait pas aller au bout de ses hypothèses lorsqu'il répondait par exemple: "Vous ne me ferez quand même pas dire que Dieu joue aux dés". Il n'admet-

tait pas l'idée d'une formation aléatoire de la lumière d'un côté, de l'énergie comme matière de l'autre. Il pensait qu'il y avait des règles qui étaient constantes. Alors que si vous regardez les hypothèses de quelqu'un comme René Thom aujourd'hui, si vous acceptez l'idée qu'on soit, au fond, dans l'incertitude...

BB: *... Certains textes de Kant sur "les régions de l'espace" semblent proches de ce que vous exprimez.*

JFL: Les textes de Kant sont phénoménologiques. Mais je pense que l'un des éléments les plus intéressants de la phénoménologie réside justement dans l'aléatoire. La connaissance aujourd'hui nous permet par contre de comprendre que, si nous avons un type de langage qui nous permet effectivement de véhiculer l'information qui est électronique et binaire dans sa grammaire, rien ne prouve qu'on ne pourra pas trouver des grammaires plus subtiles et entrer ainsi dans un savoir qui pour l'instant est exclu.

BB: *Vous disiez tout à l'heure qu'on peut espérer développer une forme de connaissance qui ne soit pas fondée sur l'analogique.*

JFL: Regardez les images de synthèse par exemple: elles sont produites par des logiciels placés sur ordinateur. Ces images ne sont pas analogiques. Même si elles le sont encore dans leur constitution, elles ne sont pas de la reproduction. C'est quelque chose d'étonnant parce que cela veut dire que ce sont des images qui sont seulement produites et pas reproduites; contrairement à la tradition de la photographie ou du cinéma mais aussi, bien sûr, de toute une part de la peinture. En fait, à parler de peinture, s'il fallait chercher un équivalent, il faudrait le chercher du côté de la peinture abstraite qui n'est pas - si l'on dit encore les choses vite - image de reproduction. Ainsi, le su, le vu ou l'entendu sont aujourd'hui de moins en moins du su, du vu, de l'entendu. Les machines produisent des données qui excèdent de beaucoup la capacité des sens.

BB: *Vous laissez entendre qu'il y aurait là une incidence de caractère physiologique sur le cortex?*

JFL: Non, je ne dis pas qu'il y a une quelconque incidence physiologique ou pathologique sur le cortex, je dis seulement qu'un certain nombre de fonctions disparaît, que certaines de ces fonctions, relativement simples, on peut les obtenir par des machines sous forme d'équivalent. Mais je précise que, à ma connaissance, ces fonctions restent encore relativement simples.

BB: *Peut-on situer la problématique d'aujourd'hui par rapport à un certain type de pensée philosophique du 19ème siècle et essayer de montrer ce qui les différencie?*

JFL: C'est une question difficile qu'on essaye d'élaborer. Ce qui me frappe, c'est que, d'une certaine façon, ces machines dont je vous parle n'innovent pas vraiment dans la mesure où elles sont inscrites dans une finalité philosophique qui est au moins, en tout cas, celle de la modernité et peut-être même encore plus ancienne. Au fond, s'il n'y a pas de philosophie sans écriture, ces machines ont une manière d'écrire qui, philosophiquement, n'est pas bien différente de la vieille écriture linéaire. En somme, ce sont encore des livres... Un logiciel, c'est - comme on dit - un produit de marché; c'est un produit éditorial. Donc, si l'on entend la philosophie comme

une nécessité d'inscrire, sur un support, de façon, linéaire ou pas, la pensée, alors ces machines accomplissent d'une certaine façon une idée philosophique. Mais, évidemment, on peut être en désaccord complet sur cette façon de comprendre la philosophie. On sait, bien sûr, qu'en général les Sophistes n'ont pas écrit. Mais ils ont néanmoins transmis souvent par des discours qui ont la particularité d'être des paradoxes, c'est-à-dire justement des défis aux grammaires, aux synthaxes et aux logiques... Donc, si l'on songe encore à ces machines, il se trace une voie qui est philosophique, mais dans un sens très différent, et qui ressemble beaucoup à ce que Jacques Derrida appelle *écriture*, à ce que Gilles Deleuze appelle *différence*, c'est-à-dire une voie paradoxale où ce qui est éprouvé, dans tous les sens du mot, c'est précisément la possibilité que le langage produise quelque chose qui a l'air inconstant mais qui, précisément, se trace du sens dans l'inconstant.

Aussi, même si vous ne le nommez pas, votre question exclut-elle de beaucoup la question du positivisme. Bien sûr, il y a, dans toutes ces technologies, une approche archi-positiviste. Le positivisme est lui-même d'ailleurs une version - disons assez sommaire - de la métaphysique cartésienne qui est elle-même une métaphysique technologique, profondément technologique. Il faudrait remonter bien plus loin pour en trouver la source, mais il y a dans la philosophie, si je puis dire, une autre tradition qui n'arrive pas à se transmettre et qui ne se transmet jamais, qui se perd tout le temps et que les logiciens eux-mêmes ont réinventé à la fin du 19ème siècle...

BB: *Revenons à l'exposition que vous organisez.*

JFL: Le sujet des *Immatériaux* existait d'une façon différente avant qu'on ne me propose de réaliser cette exposition sous un titre autre: *Nouveaux Matériaux et Création*. J'ai quelque peu dévoyé le sujet en tentant de lui donner une portée un peu différente parce que je me suis dit: "Création", qu'est-ce que cela veut dire? "Nouveaux", qu'est-ce que cela veut dire aussi? "Matériaux" aujourd'hui, qu'est-ce que cela veut dire pour un architecte, un industriel? Donc, tous ces mots, finalement, ont changé considérablement de sens et il m'a semblé qu'il fallait aborder la question différemment.

BB: *Mais que dire alors du philosophe qui décide de faire voir?*

JFL: Tout le monde sait qu'il y a crise du livre, de la diffusion, qui sont là des éléments qui font partie de la crise de l'intellectualité en général aujourd'hui, dans cette espèce de despotisme démocratique dans lequel nous vivons. Il ne s'agit pas d'être pour le pouvoir aristocratique - évidemment - mais vous savez comme moi qu'il y a un profond problème de l'inscription et un problème de l'insuffisance du philosophe par rapport à nos modes d'inscription. En ce qui me concerne, si j'ai accepté d'être - comme vous dites - "ce philosophe qui fait voir", c'est, et cela n'a rien d'original, qu'il me semble très important pour le philosophe que je suis, d'essayer d'inscrire précisément ce qui se pense à travers des supports autres que celui du livre. C'est peut-être aussi simple que cela. Les enjeux, aujourd'hui, sont posés à neuf, non pas absolument à neuf, car jamais rien ne l'est totalement, et il faut essayer de comprendre ce qui justement s'offre à nous.

C'est un peu comme si l'on persistait aujourd'hui, à travers la recherche artistique, à ne s'interroger que sur le plaisir du Beau. Vous m'accorderiez que ce n'est plus ce qui est pertinent. C'est comme si, au delà de l'esthétique romantique et du sublime, on s'arrêtait à Duchamp. Duchamp dont on sait bien que l'esthétique n'est pas celle du sublime, qu'elle en sort, alors qu'il nous faut arriver à penser aujourd'hui ce qui est l'enjeu de l'art, où même il se situe, ce qui est de l'art. Ceci est un problème de limite qui se pose partout, dans les sciences aussi, vous le comprenez bien. Est-ce que, pour les scientifiques, la question est encore de dire "le vrai de l'objet"? Lorsque les épistémologues anglo-saxons mettent l'accent sur la non-falsification, tout se trouve modifié. Car aujourd'hui, ces gens là, comme ailleurs les philosophes, interrogent les finalités traditionnelles de leur genre. Cela a toujours été le propre de la philosophie que de s'interroger sur quelles étaient les règles de son genre, et de ne pas y arriver.

BB: *Vous établissez donc une relation entre les modes de connaissance scientifique et artistique?*

JFL: Absolument. La notion de création artistique est une notion qui vient de l'esthétique romantique, de l'esthétique du génie. Or, vous conviendrez avec moi que l'idée de "créateur" est une idée pour le moins périmée aujourd'hui. Nous n'en sommes plus là. Nous n'en sommes plus à la philosophie du génie subjectif avec tout "l'aura" qui l'entoure. Déjà, chez Duchamp, il y a un côté bricoleur, "inventeur du temps gratuit"...

BB: *Mais vous relativisez l'oeuvre de Duchamp, vous n'en faites quand même pas une valeur transhistorique?*

JFL: Non, non. Enfin oui et non parce que c'est toujours comme ça avec l'art, c'est toujours une valeur d'expression du temps et en même temps, c'est toujours perceptible en dehors du temps qui l'a produit. Il y a toujours quelque chose qui fait de l'art une vérité transhistorique, c'est ce qui, en lui, est sa part que j'appellerai "philosophique", c'est-à-dire la partie dans laquelle et par laquelle il interroge ses enjeux. Après tout l'art, c'est une notion relativement moderne, même la tragédie grecque n'est pas de l'art pour les Grecs, c'est encore autre et il est évident qu'il faut attendre au moins la fin du Moyen-Age pour voir émerger un art qui ne soit pas seulement par exemple l'expression métaphysique, religieuse ou un éloge politique. Ce qui me frappe, si vous voulez, à partir de Duchamp, c'est que, d'une certaine façon, il apparaît difficile de ne pas être un artiste si l'on n'est pas aussi un philosophe. Au sens non pas où l'on aura lu Platon ou Aristote, mais au sens où l'on doit se poser la question des enjeux, de ce que l'on est en train de faire. Ce qui intéresse les oeuvres les plus fortes aujourd'hui, c'est justement cette question. Il s'y joue quelque chose d'extraordinairement grave qui n'est pas du tout le plaisir, ni même le plaisir du sublime partagé de peines, mais un rapport au temps et à l'espace, à la sensibilité, bien que je n'aime pas employer ce mot... Je veux dire par là, c'est que certaines oeuvres, dans leur dispositif, ne s'attachent pas à faire événement mais au contraire à procurer pour qui y est attentif, l'évidente sensation qu'elles s'interrogent non pas sur le sensationnel mais d'abord sur la question philosophique la plus

forte, à savoir, comme disait l'autre: "Pourquoi arrive-t-il quelque chose plutôt que rien?"

BB: Est-ce là où se confondent les expérimentations technologiques et les questionnements artistiques?

JFL: Dans le plus modeste bricoleur de logiciel, il y a une attitude qui se trouve être "artistique", une sorte d'étonnement. Cela veut dire que, en même temps que la philosophie classique, la Métaphysique, comme le disait Adorno, est en pleine crise et que, d'une certaine façon, elle succombe car la capacité qu'elle peut avoir à produire de grands systèmes globaux qui incluent les grandes finalités dont nous avons besoin, est en déclin. S'il y a chute de la Métaphysique, il y a chute de ce que les gens appellent en général la philosophie. Cette chute, et ça Adorno l'a bien compris, nous montre l'histoire de la Diaspora de la philosophie à travers les domaines qui ne sont pas, à proprement parler, philosophiques, bien que le domaine proprement philosophique persiste. Cela veut dire qu'au fond, en même temps que la philosophie classique, la Métaphysique, comme le disait Adorno, succombe bien que certains fassent toujours comme si elle n'était pas en crise.

BB: Il me semble que, dans la conception même de l'exposition que vous réalisez, par delà la volonté d'interroger des modes de connaissance autres que le livre, il y a aussi la tentative de reprendre aux sciences humaines, dans toute leur diversité, les choses qu'elles nous ont données, soit la linguistique, la science, la psychanalyse, l'anthropologie...

JFL: Tout à fait. La tentative, c'est, comme vous le dites, de reprendre ces choses et d'essayer de les reproblématiser dans une visée de caractère philosophique, c'est-à-dire dans une perspective où elles ne commentent pas par se donner ce que toutes les sciences humaines commentent par se donner, c'est-à-dire l'Homme. Parce qu'il me semble que ces technologies, si elles sont intéressantes, et si elles sont en même temps si "troublantes", c'est dans la mesure où elles obligent à reconsidérer la position de l'homme par rapport à l'Univers, par rapport à lui-même, par rapport à ses fins traditionnelles, à ses capacités reconnues, à son identité.

BB: Est-ce ce que vous appelez "l'interaction générale"?

JFL: C'est ça et c'est un des deux thèmes majeurs de l'exposition. Le premier thème, je l'inscrirais au fond dans la discussion que les Français, repliés qu'ils sont, connaissent mal, qui est celle de la post-modernité. Bien que le champ même de la post-modernité soit très vaste, et que le mot contienne à la fois une chose et son contraire, la base commune est qu'il existe une modernité qu'on peut dater des Lumières, qui aujourd'hui n'a plus cours, qui dit qu'il y a des progrès dans la Connaissance, dans les arts, dans les techniques, en même temps que dans les libertés, pour finalement parvenir à une société réellement émancipée, émancipée de la misère, du despotisme, de l'ignorance. Et ce que nous constatons tous, c'est que ce développement poursuit et qu'il n'apporte aucune de ces émancipations rêvées. Alors, aujourd'hui, on ne se sent plus coupable d'être ignorant...

BB: ... Vous dites: "On a conscience de la condition d'être seul et la conscience très aiguë de se savoir soi et de savoir que ce soi est

si peu"...

JFL: Oui. Alors, comment légitimer le développement? Dans l'exposition, cette question veut être latente, cette espèce de deuil, de mélancolie par rapport aux idéaux de la modernité, ce désarroi. L'exposition voudrait réactiver ce désarroi plutôt que d'apaiser car il n'y a pas matière à apaiser... Quant à l'autre thème de l'exposition qui vient légitimer ce "néologisme monstrueux" d'Immatériaux dont nous parlions au commencement, c'est que, évidemment, tous les progrès qui ont été faits dans les sciences, et probablement aussi dans les arts, sont étroitement liés à une connaissance de plus en plus fine de ce que l'on appelle les objets en général. (Ça peut être des objets de pensée. Alors, les analyses décomposent ces objets, font apercevoir que ces objets ne sont finalement que des objets à l'échelle humaine mais que, à leur échelle constitutive, ce sont des agglomérats complexes de petits morceaux d'énergie, de particules qui, elles, sont absolument insaisissables en tant que telles. Finalement, il n'y a plus de matières, il n'y a plus que de l'énergie, il n'y a plus de matériaux au sens le plus vieux du mot, c'est-à-dire un objet qui résiste à un projet qui veut le détourner de sa finalité première...

BB: Vous avez écrit sur la peinture davantage que sur d'autres formes d'expression artistique. Ne trouvez-vous pas, au travers de ce que vous dites, que le cinéma rend mieux compte aujourd'hui des problèmes dont vous vous occupez?

JFL: Je ne sais pas. J'adore le cinéma, tous les cinémas. J'ai trouvé le dernier film de Wim Wenders admirable. Mais je ne veux accorder aucun privilège et je pense que les grandes musiques sont tout à fait étonnantes à cet égard.

BB: Vous avez peu écrit sur le cinéma?

JFL: J'ai écrit un petit texte qui s'intitule: L'a-cinéma ainsi qu'un autre texte sur la musique intitulé: Plusieurs silences. Mais, je suis très modeste, car je suis très ignorant.

BB: Qu'est-ce qui, alors, vous a déterminé à écrire sur la peinture?

JFL: D'abord, probablement, un vieux destin de dessinateur quelque peu refoulé! Il m'arrive de dessiner. Quelquefois...

BB: Rien d'autre? Pas un travail sur l'équivalent, justement?

JFL: Non, je ne pense pas. Je pense, voyez-vous, qu'il y a dans la ligne quelque chose de totalement radical et d'ontologique. Tracer une ligne sur une surface, quelle qu'elle soit, c'est produire ce minimum de sens que j'évoquais tout à l'heure. On se trouve là dans le plus pauvre, dans une forme d'art "pauvre". Un simple coup de crayon sur le papier, c'est un des arts les plus pauvres, une des formes les plus pauvres de l'art. Cette pauvreté-là, qui est quasiment mystique, est pour moi d'abord originelle. Là, il me semble que je suis plus proche du dessin que de la couleur. D'un simple coup de crayon, une feuille se partage, quelque chose se dirige. Une organisation du monde va s'établir, immédiatement. Là, il y a quelque chose qui est à la fois le comble du pouvoir et la dépossession complète. Car celui qui fait cela ne sait pas ce qu'il fait. Cette pauvreté est aussi d'une parfaite équivocité car à la fois tout et rien.

BB: Vos textes sur la "peinture" vont de Adami à Buren, de Monory à Arakawa. Il y a

là ce que j'appellerai la logique d'une discontinuité. Pouvez-vous dire quelles raisons prédestinent aux choix que vous faites? Considérez-vous vos textes sur la peinture comme fragments d'un tout dans l'ensemble de vos écrits?

JFL: Très simplement, je vous répondrai que c'est un peu le hasard. Je connais en général les peintres sur lesquels je décide d'écrire, j'ai travaillé avec eux, je les ai vus travailler, mais évidemment il y a des peintres que je connais et sur lesquels je n'écrirai rien. Je ne pense pas pouvoir m'acquitter de votre question en invoquant la seule rencontre... Si vous me demandez par ailleurs si ça fait bloc, et si ce bloc fait ou ne fait pas partie de la réflexion philosophique, je pourrais vous dire toujours au même niveau - donc sommaire - que maintenant je considère tous ces petits travaux différents comme des sortes d'établissement de dossiers en vue d'un vrai travail non pas sur l'art mais d'abord sur la peinture. Sur la peinture contemporaine. Et mon but serait de tenter de dire quelle pourrait être une philosophie de l'art d'aujourd'hui.

BB: Vous voulez dire que vous n'excluez pas l'idée d'écrire une théorie esthétique?

JFL: Je ne pense pas que ce serait une théorie. Et je ne pense pas qu'elle serait esthétique. Je ne pense pas que ce serait une théorie, car je ne pense pas que l'idée de théorie appartienne à la métaphysique dont nous disions qu'elle serait esthétique, parce que je ne pense pas que l'esthétique corresponde à un moment très actuel mais davantage à un moment très précis du commentaire sur l'art qui correspond précisément aux "Lumières" et à ce qui suit, c'est-à-dire à peu près deux siècles. Au fond, je serais prêt à penser qu'il n'y a pas d'esthétique jusqu'au 18ème siècle et qu'après tout, il y avait avant des poétiques. Car l'esthétique - de fait - correspond à la philosophie du sublime et à une théorie du génie.

BB: Est-ce que, à la lueur de ce que vous dites, on peut penser que Adorno se soit expliqué sur le choix de son titre?

JFL: Je ne le crois pas. Je crois que le titre est comment dire? - mauvais, mais que le livre est très bon. Justement parce qu'il n'y a pas là de théorie, et pas plus d'esthétique. C'est dans cette lignée que je souhaiterais inscrire ce travail d'une façon qui prolongerait ce qui est indiqué dans le travail de Adorno. Mais, vous voyez, à relire Adorno, j'y perçois toujours une approche qui est négative, presque cynique, tellement le désespoir est grand, tellement le rattachement à l'esthétique moderne reste fort et tellement le deuil ne se fait pas. On est dans la mélancolie. On ne peut oublier le contexte dans lequel l'oeuvre a été écrite. Quand on brûle publiquement ce qu'il y avait de plus admirable dans l'art allemand, quand on chasse ce qu'il y avait de plus intelligent dans les arts et la littérature. Si nous ne sommes plus dans ce despotisme-là, reconstruisons que nous sommes aujourd'hui dans une sorte de despotisme démocratique des médias, bien différent du reste. Alors, si nous avons à ne pas oublier, nous avons à essayer de penser la philosophie des arts contemporains en nous dégageant complètement de l'esthétique romantique. Or, cette réflexion sur l'art, je l'ai pensée à partir de Discours-Figures pour commencer de pallier - ou plutôt de suppléer - à la pensée politique d'aujourd'hui. Au fond, la question que je me posais

tout à l'heure: "Qu'est-ce que nous faisons si nous n'avons pas d'horizon d'émancipation, quelle est notre ligne de résistance?" est pour moi la question essentielle. Quand Zola intervenait dans les affaires publiques, il savait de quoi il parlait, il avait son "horizon d'émancipation". C'est vrai également pour Voltaire, pour Fourier qui était aussi un politique, c'est vrai encore pour Sartre. Même si Sartre s'est trompé. Nous ne pouvons plus intervenir, nous intellectuels. Alors, quelle est notre ligne de résistance si ce n'est plus l'horizon d'émancipation. Je pense que c'est quelque chose qui est étroitement lié à l'activité artistique, philosophico-artistique. C'est donc quelque chose qu'il faudrait explorer à fond en se demandant ce qui se passe au niveau du temps, de l'espace, de la communauté sociale dans l'art contemporain. C'est ce que j'essaie d'explorer à travers ces bribes de texte que j'écris sur l'art, quelquefois sur la musique, quand j'en ai l'audace. J'aimerais faire un commentaire de Paris-Texas, j'aimerais dire que c'est un "Alice dans les villes" qui n'est plus de l'art pauvre"...

BB: Revenons à l'exposition Les Immatériaux et à la façon dont vous l'avez conçue.

JFL: D'une façon arbitraire, et à dessein, on a créé un tamis parce qu'on avait tellement de choses à montrer que la première angoisse a bien été de se demander comment on allait s'y prendre. Il n'était pas question de faire une exposition... universelle. Il n'y a plus d'exposition universelle possible et ce n'est pas seulement une question de budget. Quels ont été alors nos critères de sélection? Ils ont été de trois ordres. D'abord, montrer des choses qui inspirent le sentiment d'une incertitude en ce qui concerne 1) la finalité de ce développement, 2) l'incertitude en ce qui concerne l'identité de l'être humain dans son immatérialité très improbable. C'est un critère de choix qui concerne autant les enjeux philosophiques de l'exposition. Puis, il a évidemment fallu faire attention à la mise en espace-temps. Deux principes ont été retenus: pas de cimaise, donc pas de sol. Ne pas réinvoyer une fois de plus la galerie ou le Salon, c'est-à-dire les pièces du Palais Royal conçues par le Roi, éviter cette mise au carré et essayer de trouver un système d'organisation de l'espace plus plastique et plus immatériel. Il y aura donc, à la place des murs, un système de trames tendues entre plafond et sol qui va nous permettre, selon la façon dont elles seront éclairées, de faire varier l'extension de la vue et de moduler les indications de direction à suivre, sans être prescriptif puisque beaucoup de sites qui seront montés seront des sites de carrefour qui permettront d'aller dans plusieurs sens. Ces trames seront grises. Leur valeur variera selon l'éclairage, leur opacité aussi... Vous voyez que là aussi, je serai dans la tradition du moderne...

L'autre élément que nous avons décidé de réaliser, c'est un guidage-son par écouteur portatif. Les visiteurs auront avec eux une sorte de "Walkman". Sans avoir du tout à changer les longueurs d'onde, ils passeront d'une émission à l'autre à travers toute l'exposition. Les émissions couvriront plusieurs sites en même temps. Ainsi, je me permets de mettre à la bande-son des "commentaires", qui ne seront pas des commentaires nécessaires, et donc d'introduire dans la visite un élément textuel beaucoup plus prégnant que

d'habitude, ainsi que des éléments sonores et musicaux... Une préoccupation particulière pour faire de cette exposition "une oeuvre d'art" - ce qui ne sera pas sans choquer Daniel Buren...

BB: Pourquoi?

JFL: Souvenez-vous lorsqu'il s'était plaint, à l'époque d'une Documenta et qu'il disait: "Ce ne sont pas les oeuvres qu'on expose, c'est l'exposition elle-même..." Là, ce sera - disons - un peu le cas. Il ne s'agit pas de se demander si l'on s'arroge le droit d'être artiste. Ce que je pense, c'est qu'il y a par contre des choses à faire au niveau de la monstration elle-même et que c'est cela que l'on peut essayer de faire. Aussi, si par exemple on introduit dans l'exposition des objets qui pourront prendre place à côté d'autres éléments, il faudra qu'il y ait une compatibilité. Aussi va-t-on exclure la présentation d'objets expressionnistes, néo-expressionnistes, "trans-avantgardistes". On va, au contraire, rester très "strict" pour tenter de détecter une sensibilité post-moderne qui n'est pas du tout ce que le mot désigne en général dans le domaine des arts.

BB: Y-a-t-il un formalisme post-moderne?

JFL: Cela dépend de ce que vous entendez par "formalisme". Moi, je connais mal la peinture qu'on dit post-moderne aujourd'hui. Ce que je sais, c'est que je la reçois mal. Ces formes d'expression picturale qu'on voit ressurgir aujourd'hui, ces trans-avantgardistes - disons néo-expressionnistes - (c'est comme ça que les Allemands l'appelle et ils y ont été pour beaucoup) je les perçois comme l'oubli pur et simple de tout ce qui a été tenté depuis un siècle et comme une perte de sens des enjeux, un vague retour au plaisir du visiteur, un abandon de la tâche artistique telle qu'elle avait été perçue par un Cézanne, par un Duchamp ou beaucoup d'autres. Klee par exemple. C'est pour moi une sorte de relâchement énorme. Il est possible que mon diagnostic soit totalement faux...

BB: Que pensez-vous alors de la velléité de réhabiliter le "métier" comme valeur première du savoir-faire de l'artiste?

JFL: Ce serait un peu paradoxal de réduire l'histoire de la peinture à un seul problème de technique ou de support. C'est quand même trop peu. Souvenez-vous de textes de Diderot très forts comme celui qu'il appelle La petite technique, non sans un certain mépris. Aussi, si à technique égale, Chardin, par exemple, dépasse tous ses contemporains, c'est bien à cause d'autre chose qu'il faut aller chercher du côté du champ phénoménal. Et regardez Cézanne, sa technique n'était pas bien fameuse et pourtant... Mais si je ne suis pas tenté de prendre très au sérieux ces problèmes de maîtrises techniques, je serais pourtant tout à fait attaché à ces aspects techniques pour tenter de comprendre comment les tentatives d'exploration de la sensibilité de celui qui va regarder s'en trouvent par eux modifiées. J'imagine qu'un Flamand descendant à Venise au 16ème ou au 17ème siècle devait être épouvantablement choqué. Mais après, ces éléments admis, nous sommes bien obligés de constater que c'est une réforme permanente de la capacité de voir et d'aimer ce que l'on voit, qui s'est produite. Je trouve que ce n'est pas le cas dans ce qui nous est présenté dans la plupart des oeuvres d'aujourd'hui. Ça ne m'apprend rien. Je me dis: "J'ai déjà vu ça et en mieux..." La surcharge de la pâte, le

dessin fouilli et tout ça, on connaît, on a déjà vu. Je ne dis pas que c'est sans intérêt, je dis que pour moi, en tout cas, ça l'est...

BB: Vous avez bâti la trame de votre exposition autour de la racine même de sa définition: "Mat". Pourquoi?

JFL: Nous nous sommes dit: "Mat", c'est une vieille racine indo-européenne. Tout ça est tout à fait fictif car on sait bien maintenant que les Indo-Européens n'ont pas existé. Enfin, disons qu'on la retrouve dans plusieurs langues soit par emprunt soit par racine commune, et que cette racine indique la prise de mesure à la main pour très vite finir par vouloir dire "bâtit" ou "modeller". Et c'est à partir de là que viennent les mots "matériaux", "matière", "maternité", "matériel". C'est pour cela que nous avons décidé de les utiliser comme pré-supposés d'une façon proche de la "théorie de la communication". Or, vous savez peut-être que le pré-supposé des théories de la communication, c'est que tout message vient d'une source, va à un destinataire, est inscrit sur un support, dans un code qui le rend déchiffrable et qui fait que c'est un message et finalement informe sur quelque chose. On a donc cinq pôles: d'où, vers quoi, comment, sur quoi et à propos de quoi. Alors, on a décidé très, très arbitrairement, de nommer ces pôles avec la racine "mat" dont on a dit: d'où ça sort: Maternité du message; sur quoi: Matériau; en quoi: c'est sa Matrice car tout code est une matrice qui permet les permutations; de quoi: c'est la Matière du message; de quoi il parle, au sens des tables des matières, et puis Matériel, ça veut dire la façon dont il est reçu, à considérer par exemple que l'oreille est un matériel de récepteur du message... Tout ça n'est pas nouveau, c'est seulement une façon de quadriller notre travail, c'est une manière de sur-sélectionner, dans ce qu'on avait déjà en vue, tel ou tel objet dans la mesure où il poserait plus particulièrement aujourd'hui la question: "Qu'en est-il de la maternité des messages aujourd'hui? Qu'en est-il de leur matière, matériau, etc...? Quel que soit le domaine considéré, que ce soit la cuisine, la peinture, l'astrophysique... Et l'on a gardé ces cinq pôles pour en faire cinq séquences qui vont s'étendre du sud au nord de la grande galerie du Centre Georges Pompidou. Cela veut dire que le spectateur qui suivra l'un de ces cinq pôles en ligne droite, restera dans une séquence qui s'intitule "Matériaux", "Matrice", "Matériel", "Matière", "Maternité"... En fait, je me dis que toute l'exposition peut être considérée comme un signe qui renvoie à un signifié absent. En fait, ce signifié absent, ce serait ce que je viens d'expliquer dans la mesure où il s'agirait de cette problématique du chagrin de cette fin d'ère moderne et à la fois de jubilation liée à l'apparition d'autre chose. Mais c'est aussi, peut-être, de l'identité à travers la matérialité ou non de ce que nous sommes et des objets qui nous entourent que l'on voudrait tenter de souligner.

BB: Qu'est-ce le Post-Modernisme?

JFL: En fait, je travaille à savoir ce que c'est mais je n'en sais rien. La discussion, en fin de compte, ne fait que commencer. C'est comme pour les "Lumières", la discussion sera abandonnée avant d'être conclue.