

LES IMMATÉRIEAUX

au Centre G. Pompidou en 1985

ÉTUDE DE L'ÉVÉNEMENT EXPOSITION ET DE SON PUBLIC

LES IMMATÉRIAUX

au Centre G. Pompidou en 1985

ÉTUDE DE L'ÉVÉNEMENT EXPOSITION ET DE SON PUBLIC

OUVRAGES PUBLIES A L'INITIATIVE D'EXPO MEDIA

- L'écrit dans l'exposition
- Utilisation et évaluation de l'exposition
- L'exposition et son lieu

(cahiers peuple et culture - 1983) - ces cahiers sont épuisés, photocopies d'articles disponibles sur demande.

- Histoires d'expo: un thème, un lieu, un parcours
(CCI - Centre G. Pompidou et Peuple Culture - 1983)
- Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers: la mise en exposition: sous la direction de Jean Davallon.
(CCI-Centre G. Pompidou et Peuple Culture - collection Alors, 10.1986)
- L'objet expose le lieu: présentation, représentation, exposition
(cahier Expo Media,2, 1986)

A paraître

- L'évaluation de l'exposition - sous la direction d'Hana Gottesdiener
(cahier Expo Media,3 -)
- La muséologie scientifique - Bernard Schiele et Charles Perraton
(cahier Expo Media,4 -)

LES IMMATERIAUX

(AU CENTRE GEORGES POMPIDOU EN 1985)

ETUDE DE L'EVENEMENT EXPOSITION ET DE SON PUBLIC

Directeur de la Publication: Christian Carrier

Coordination et réalisation: Anne-Marie Guigue

- Les auteurs:
- Yannick Courtel, philosophe.
 - Nathalie Heinich, sociologue, chargée d'étude pour A.D.R.E.S.S.E. (Association pour le Développement des Recherches et Etudes Sociologiques, Statistiques et Economiques - 10, cité de Trévisse 75009 Paris).
 - Jean-François Lyotard, philosophe et concepteur de l'exposition "Les Immatériaux".
 - Charles Perraton, professeur, département des communications - Université du Québec à Montréal.

Nous remercions

- La Bibliothèque Publique d'Information, du Centre G. Pompidou, pour sa contribution intellectuelle et financière, en particulier Michel Melot, Directeur, et Jean-François Barbier-Bouvet, responsable des études et de la recherche.
- L'Association A.D.R.E.S.S.E.

qui nous ont donné leur accord pour la publication de l'étude de Nathalie Heinich.

Couverture: Stéphane Littoz-Baritel

Dactylographie: T.S.E. Annecy

OBSERVATOIRE EXPO-MEDIA

Depuis quelques années, les expositions se développent. En 1984, "EXPO-MEDIA" a donc invité des spécialistes de disciplines et de pratiques différentes, à se réunir afin d'"observer" l'évolution de l'exposition sous ses diverses formes.

La composition du groupe est permanente(*), et il est fait appel ponctuellement à des consultants français ou étrangers de domaines très spécialisés.

Cet observatoire, après s'être penché sur la réception de l'exposition par le public, travaille actuellement à l'élaboration d'une grille de description des expositions, et à une recherche sur les concepts et le vocabulaire spécifiques avec, comme objectif, la constitution d'une "mémoire" des expositions, et d'un glossaire spécialisé.

Au terme de ses trois premières années de fonctionnement, l'observatoire publiera un ouvrage de synthèse sur l'évolution de l'exposition. La présente publication propose les premiers documents sur une des expositions étudiées: Les Immatériaux.

(*) Les membres actuels de l'observatoire sont:
J.F. Barbier-Bouvet, Yannick Courtel, Jean Davallon,
Jean-Louis Déotte, Anne Decrosse, Hana Gottesdiener,
Daniel Jacobi, Emmanuel Jacobi, Maurice
Littoz-Baritel, Dominique Poulot, réunis à
l'initiative de Christian Carrier et Anne-Marie
Guigue.

Sommaire

	pages
- Le présent des Immatériaux7
- Charles Perraton	
L'oeuvre des petits récits autonomes13
- Nathalie Heinich	
Un évènement culturel25
1. Avoir une opinion31
2. Former l'opinion59
3. Exprimer son opinion71
- Yannick Courtel	
L'exposition et l'évènement125
1. L'exposition comme évènement expliqué129
2. L'exposition comme évènement impliqué134
- Jean-François Lyotard	
D'un travail147
- Annexe. Dossier technique sur la manifestation "Les Immatériaux"150

Le présent des Immatériaux*

L'exposition Les Immatériaux ne pouvait laisser indifférent un groupe d'étude dont la tâche était d'observer l'évolution actuelle des expositions.

Les objectifs, maintes fois rappelés par les concepteurs, de sortir du modèle classique de l'exposition pour en faire une "manifestation" qui met au jour l'interrogation que porte aujourd'hui l'homme sur les nouveaux matériaux, attirait l'attention(1.). Tout d'abord, les principes de conception étaient, pour une fois, explicitement formulés. Il suffit de se reporter aux diverses présentations de la manifestation, au catalogue et aux interviews pour se rendre compte à quel point ces principes furent "publiés", c'est-à-dire proclamés et rendus publics. Ensuite, autre fait méritant attention, ces principes ne vinrent pas seulement accompagner l'exposition à la manière d'un discours explicatif, voire légitimant; mais ils constituèrent le texte fondateur de l'exposition elle-même - le texte régissant la mise en exposition. Enfin, la réalisation qui matérialisait lesdits principes de conception utilisait des matériaux et des technologies peu habituels: écrans métalliques semi-transparents, parcours indéterminés, casques balladeurs, présence de nombreux terminaux informatiques, etc.

(1.) "Le sujet même de la manifestation remet en cause la présentation traditionnelle des expositions, héritières des salons du XVIIIème siècle et des galeries". Conférence de presse mardi 8 janvier 1985.

* Cette préface a pris forme grâce aux réflexions conjuguées de J.F. Barbier-Bouvet, C. Carrier et J. Davallon.
Elle a été rédigée par Jean Davallon.

Cette première série de particularités d'ordre technique concernant le contenu, la conception et la réalisation de l'exposition pouvait déjà suffire à motiver l'étude de cette dernière par un Observatoire de l'évolution de l'exposition. Il en était d'autres encore qui tenaient, les unes à ce que l'on pourrait appeler le "style" de cette manifestation et les autres à son rapport avec son contexte.

Le "style" de cette exposition est, dans le cas présent, inséparable du sujet choisi ainsi que de la profession du commissaire général: une exposition à sujet philosophique conçue par un philosophe. Laissons de côté la renommée du philosophe même si elle n'est pas étrangère aux réactions des médias et des visiteurs; ni sans rapport avec les possibilités offertes au concepteur pour réaliser son projet. Il demeure que le trait marquant de cette exposition tient à ce qu'elle se joue des "codes de reconnaissance du genre". Le terme de "manifestation", employé à la place de celui d'exposition, était déjà en soi significatif; il indiquait, nous l'avons rappelé, une volonté délibérée de se démarquer des expositions habituelles. Le résultat escompté semblait atteint: cette manifestation se laissait difficilement ranger dans un genre bien défini. A la fois exposition documentaire, exposition spectacle, exposition communication sociale, exposition artistique, elle n'appartenait pleinement ni à l'une ni à l'autre de ces catégories. Dès lors, il y avait lieu de se demander ce qu'un tel mélange des genres pouvait bien produire chez le visiteur.

Les dernières raisons pouvant motiver une observation privilégiée de cette exposition tenaient aux rapports que celle-ci entretenait avec les autres expositions. Si le mélange des genres introduit des effets de "brouillage"(2.), s'il amène un désappointement et une sorte d'"illisibilité" pour certains visiteurs; il traduit, d'un point de vue sémiotique, l'introduction d'un rapport tout à fait particulier avec chacun des différents genres tels que, par exemple, le genre des expositions artistiques ou celui des expositions documentaires. La manifestation Les Immatériaux se réfère en effet au premier comme au second; on y retrouve des traits caractéristiques des unes comme des autres. Mais elle utilise ces traits à sa manière,

(2.) Voir ici même l'étude de Nathalie HEINICH, "Un évènement culturel".

elle les ré-agence selon ses fins propres. Elle constitue ainsi son propre modèle; elle ouvre son propre "genre". Première conséquence: elle se réfère et en même temps se démarque, s'individualise; elle se présente donc comme une oeuvre singulière. Seconde conséquence: elle pourra en retour influencer sur l'idée que l'on se fait du ou des genres auxquels elle emprunte des traits caractéristiques. Par exemple, construite à partir de traits appartenant à l'exposition documentaire scientifique et technique, ayant modifié et transformé ceux-ci pour les plier à son propre projet, elle contribuera en retour à faire regarder d'une autre manière les expositions documentaires(3.). Les Immatériaux ont paru dans une période de pleine diversification des expositions. Confirmation du succès des "grandes" expositions artistiques, d'un côté; percée et développement de "grandes" expositions documentaires, de l'autre: les projets de la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette en témoignent. Dans cette effervescence autour du media exposition, la stratégie et le fonctionnement de cette manifestation n'en prenaient que plus de relief et d'intensité: ils appelaient une réflexion spécifique.

A exposition singulière donc, évaluation particulière. Ce Cahier réunit trois approches de l'exposition, différentes par leurs méthodes comme par leurs objectifs.

La première étude pourrait être désignée comme une phénoménologie de la visite, menée par Charles Perraton, professeur à l'Université du Québec à Montréal, sur la demande d'Expo Media. La seconde répond à une commande conjointe de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou

(3.) Le sémioticien dirait que, dans cette exposition, c'est le système textuel qui domine et non pas un ou des codes. Ces derniers sont en effet des systèmes communs, donc reconnaissables par un grand nombre d'individus; le système textuel est au contraire un système singulier créé dans et par une oeuvre. Dans Les Immatériaux, le visiteur, par exemple, reconnaît bien certains codes de l'exposition documentaire (tel que l'usage de textes), mais il est surpris par leur emploi (ils ne sont pas explicatifs). D'où une relative "illisibilité", mais en retour une évolution - seulement possible, évidemment, car ce n'est pas le seul facteur intervenant - du statut du texte dans l'exposition documentaire.

et d'Expo Media à l'association A.D.R.E.S.S.E, d'une évaluation de l'impact de la manifestation sur le public. Nathalie Heinich, qui a effectué l'étude, a ouvert la réflexion au maximum, dépassant le cadre strict de cette exposition pour s'intéresser, plus généralement, au rôle et au fonctionnement de l'"évènement culturel". La troisième étude traite précisément de la notion d'évènement; écrite par Yannick Courtel, philosophe, elle montre comment cette notion, qui est au centre de la construction de l'exposition, s'inscrit dans le droit fil d'une réflexion philosophique. En conclusion, un contrepoint, écrit par J.F. Lyotard, aux trois études précédentes.

Ainsi, innovante dans ses moyens techniques, par son sujet et avec sa façon de jouer des règles du genre, la contribution de cette manifestation à l'évolution du media exposition en faisait un objet d'investigation privilégié. Resterait toutefois aujourd'hui à se demander, en retour, comment une telle exposition avait été rendue possible - et tout d'abord réalisable - par l'évolution du "media" exposition. A se demander tout particulièrement comment elle s'inscrivait dans la logique des apports de Beaubourg à cette évolution. Il semble en effet qu'elle avait d'autant plus de chance de faire date qu'elle paraissait, pourrait-on dire, comme "portée" par la contribution du Centre G. Pompidou à l'évolution, sinon la promotion, du "media" exposition. N'a-t-on pas l'impression, en effet, qu'elle vient, à bien des égards, couronner les recherches en matière de conception et de réalisation des expositions de ce "laboratoire de l'exposition" qu'est le Centre depuis sa création? Le passage de la conception à la réalisation d'une telle manifestation ne demandait-il pas un acquis obtenu ici par la continuité et la régularité dans les moyens investis, l'étendue du champ exploré tant du côté des expositions artistiques que documentaires? Questions à étudier. Car il manque pour l'instant une histoire de cette contribution du Centre G. Pompidou aux expositions (4.).

Jean DAVALLON

(4.) Rappelons cependant que les évaluations sur quelques-unes des expositions parues au Centre constituent les premiers jalons d'une telle histoire:

- Pierre TAILHARDAT et G.A.P.U.R.
L'exposition "paysages" et son public (Paris: CCI. Centre G. Pompidou, 1981; 36+6 p.)
- Martine LEVASSEUR et Eliseo VERON, avec la collaboration de Jean-François BARBIER-BOUVET
Ethnographie d'une exposition: l'espace, le corps, le sens ("Vacances en France") - (Paris: B.P.I., Centre G. Pompidou, 1983; 220 p.)
- Philippe COULAUD
"Fera-t-il beau demain?" Evaluation d'une exposition de vulgarisation scientifique (Paris: B.P.I., Centre G. Pompidou, 1984; 125 p.)
- Philippe COULAUD
"Textiles du Nord", une exposition face à ses visiteurs
(Paris: CCI. Centre G. Pompidou, 1984; p. mult.)
- Philippe COULAUD
"Les enfants de l'immigration" et les honneurs de la cimaise: radiographie d'une exposition
(Paris: CCI. Centre G. Pompidou, 1985; 124 p.)

L'oeuvre des petits récits autonomes

Avant mon arrivée à la Grande Galerie du cinquième étage où se tenait l'exposition Les Immatériaux, je vivais l'ascension de Beaubourg comme l'expérience d'un long processus de dématérialisation. Quelque chose qui n'avait pourtant rien du parcours expiatoire et glorificateur du pèlerin se dirigeant vers son lieu sacré, mais qui ressemblait plutôt à celui qui nous fait passer d'un étage à l'autre à la FNAC de la rue de Rennes. Non ! cette impression provenait plutôt de l'effet de saisissement que procure l'arrivée au dernier étage lorsque la foule s'agite sur le parvis comme les personnages à la surface d'un écran et lorsque levant la tête, nous saisissons la ville - et que nous sommes saisis par elle - par son étendue plutôt que par les détails qui la composent et lui donnent vie - la saisir pour ainsi dire à la minceur de ses épiluchures urbaines. Là haut, les détails s'estompent, les odeurs aussi, l'éclairage change, le ciel apparaît ; Paris s'objective sous mes yeux sans que mon point de vue devienne celui, abstrait et aplati, du planificateur à la recherche d'une voie urbaine pour les plaisirs sémiotiques.

J'ai parcouru Les Immatériaux comme j'ai appris à le faire à l'Expo 67 de Montréal, c'est-à-dire en cherchant moins à comprendre ce que l'on tentait de me dire, qu'en me laissant pénétrer par ce qui m'atteignait, et en essayant de voir ce que je pouvais faire avec ce qui était offert. Comment aurions-nous pu faire autrement à **Terre des hommes** ? Il y avait tant à voir, à entendre et à essayer, les procédures rhétoriques engagées et les techniques de présentation déployées concouraient tellement plus à

nous faire éprouver des sensations qu'à nous communiquer des savoirs à tout prix, qu'il nous arrivait parfois même d'oublier l'optimisme et le positivisme (le progrès salvateur, la raison de la raison, etc.) triomphants des contenus. Nous nous développons tout un art de la rhétorique chemina-toire, préférant le parcours hasardeux effectué au gré de l'expérience sensible à celui de la visite rationnelle et inquiète des gens avides et excités d'apprendre et de vouloir tout savoir.

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. A 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). J'y reviendrai plus loin. Quoiqu'il en soit, de me voir branché à cette mère électronique nourricière me plaît assez bien. Qu'importe si je me retrouve encore seul ! N'ai-je pas déjà un peu quelques habitudes et même un peu de maîtrise de ce genre de choses à force d'usage et d'usure des nouveaux objets techniques ?

Même si j'aime bien ce matériau usé et la chaleur de son éclairage, je suis pris d'inquiétude dans le Vestibule d'entrée à voir le bas-relief égyptien sur lequel restent encore lisibles les lignes d'un dessin de "Déesse offrant le signe de vie au roi Nectanébo II". Sans catalogue en main, je crains un instant de me retrouver dans une exposition traditionnelle, savante et empreinte des parfums de l'histoire. Mais les sons indéfinissables qui parviennent jusqu'à mes écouteurs m'intriguent suffisamment pour me donner l'envie de poursuivre le chemin par la Galerie. Cette dernière en forme de long couloir a tout de l'espace vivant évidé. Je sens l'ombre de ceux qui m'ont précédé. Ce lieu - ou plutôt ce non lieu, en fait : ce passage - consacre

le caractère sensitif de la bande-son. Là, je me sens aspiré au rythme de curieux battements. Curieuse sensation, en effet, car je me sens à la fois enveloppé et séduit par l'ambiance mais aussi refroidi et expulsé par l'obscénité de ma présence insistante. Je consomme déjà mon absence. Curieuse impression quand même que celle de se perdre dans cette place.

S'y perdre ou perdre sa place quelle différence ? semblent interroger les cinq dioramas du Théâtre du non-corps. C'est bien du corps dont il est question. De son absence. De celle aussi de celui dont il est question dans la bande-son. Mais n'est-ce pas moi qui parle à travers ce que l'autre raconte d'une absence : "j'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement (...). C'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu (...)." (Samuel Beckett). De mon absence : non pas Les Immatériaux mais procès (sans témoin) de dématérialisation. Pourtant, de l'autre côté du casque il y a les autres. Je les vois, sans les revoir ; ils ne sont déjà plus les mêmes. Sans cesse occupés à enlever et remettre leurs écouteurs. Ils me renvoient l'inquiétude comme on retourne l'acenseur.

Cinq chemins s'offrent alors à moi, et je soupçonne que ce nombre n'est pas le fruit du hasard. Il m'indique en tout cas la possibilité d'itinéraires différents. Pourtant, presque tout le monde se dirige vers le passage d'extrême droite. Ça m'agace un peu et je décide d'emprunter celui du centre, quitte à revenir sur mes pas si mon choix s'avère aberrant.

Devant les unités de cellules à dormir, je m'ennuie des grillons de la nuit. Comme le walkman m'offre une musique rien que pour moi, rien que cette musique pour moi, cet **Habitacle** n'a rien d'autre à m'offrir que les meilleures conditions pour me reproduire dans le sommeil réparateur et reproducteur. Réparé et reproduire quoi et qui ? Et je note au passage de la bande : "Une habitation... qui confinerait chaque corps, le tiendrait rengainé (...). Une couche qu'on dirait seulement vouée à la conservation (...)" (Dolorès Rogozinski). Comment ne pas se sentir esseulé dans un tel caisson-tout-confort ? N'y a t'il pas lieu de se poser le problème éthique des pratiques de conception et de production ? Quelles limites doit-on se donner ?

Partout dans les villes, je vois aujourd'hui des visages "pétant" de santé. Chacun sa Ration alimentaire. On m'a appris à prendre soin de moi -ou plutôt de lui, mon corps, puisque celui que je soigne doit

renvoyer aux autres les lignes de la/sa santé. Les plaisirs de soi et l'obscénité du corps-propre-en-santé-et-satisfait ne prennent-ils pas un peu aujourd'hui la place du culte des (beaux) objets ? Avec son cheval, l'étrier et la lance, le chevalier du moyen-âge appartenait à un nouvel agencement grâce auquel ses rapports à l'amour et à la guerre changeaient. Qu'en est-il des nôtres avec **Toutes les peaux** qui nous passent sur le dos ? Qui ou quoi protège-t-on avec elles ? Comment, dès lors, se sentir bien dans notre peau ? Serait-ce là ma place ?... sous cette peau fonctionnelle "qui fait le moine" ?

Je reviens sur mes pas, passe à nouveau par le Théâtre du non-corps et me décide finalement à suivre le flux des visiteurs. Les deux premières installations sont dur à prendre : De **Nu vain à Deuxième peau**. Je sens la violence exercée sur le corps. Mais alors, jusqu'où peut aller la recherche ? Pour quels usages ? Le désir de savoir et la volonté de tout saisir, ou plutôt de tout maîtriser, nous collent au corps. Que deviens-je avec la peau d'un autre ?

Face à la complexité, j'abandonne l'idée d'avoir une vue d'ensemble. Puis je me glisse entre de jeunes visiteurs pour aller voir de près le montage de vidéos clips intitulé Corps chanté. Ce site m'aide à comprendre ce que je fais depuis mon arrivée à l'exposition. Ici, je combine, connecte et inter-relie -non pas tant les choses en montre que les questions qu'elles laissent naître. Je comprends de plus en plus qu'il n'y a rien à comprendre à cette exposition, et qu'il y a plus à retenir du dire que du dit, du "ton" de ce qui est dit que du contenu. Il y a un ton à cette exposition et il me donne à réfléchir sur les choses.

Avec Les Immatériaux, il n'y a plus : des mots et des choses, que des choses suspendues et des mots en suspension. Les choses sont suspendues comme entre ciel et terre - complètement dématérialisées. Alors que je croyais avoir eu une bonne idée en "filant la métaphore" des immatériaux jusqu'au procès de dématérialisation, je me rends compte ici que c'est le coeur même de l'exposition. Le support n'en est pas un, car il se nie par transparence et sa mouvance (le treillis métallique ne cesse de bouger),. Ce qui m'apparaissait comme un défaut de conception au début - pourquoi ne se sont-ils même pas donnés la peine de bien fixer les choses ? - m'apparaît maintenant comme l'une des qualités nécessaires pour l'inscription du destinataire dans le processus dématérialisant. Sans références stables, je sens plus que jamais la

contingence de mon environnement. Au fond l'exposition me comprend plus que je ne la comprends. Faute de pouvoir m'accrocher quelque part, je suis emporté par son mouvement déterritorialisant. Il ne me reste plus qu'à connecter et à me connecter au grand devenir immatériel.

Me suspendre à mon tour pour mieux réfléchir sur les hauts risques de l'expérimentation à l'ère des nouvelles technologies. Comme corps suspendu entre les cieux idéalistes et le terre subjectivante, il devient utile et même nécessaire d'apprendre à maîtriser le nouvel art de combiner et d'"effectuer" : savoir maîtriser l'outil technique et savoir faire les choix critiques qui s'imposent à nous comme individus et comme membres d'une collectivité. Les immatériaux rejoignent ici certains grands objectifs des nouveaux musées de science et technologie lorsque ces derniers se proposent de responsabiliser les individus et de favoriser un nouveau rapport aux objets techniques pour que nous n'en restions pas à leur simple manipulation. La différence entre cette exposition et ces nouveaux musées tient aux stratégies communicationnelles mises en oeuvre (1). Même si elles ont beaucoup en commun, la stratégie interrogative de l'exposition des J.F. Lyotard et T. Chaput procède d'une rhétorique fort différente de la stratégie interactive des Centres exploratoires en science et technologie (2). Ni la première ni la seconde ne visent vraiment l'instruction (stratégie didactique) ou l'éducation (stratégie pédagogique) de son public. Elles mettent plutôt leur visiteur-destinataire en position de participer à la production du sens, en se distinguant toutefois par l'emploi de procédures rhétoriques (visuelles, auditives et spatiales) spécifiques : pendant que l'une favorise la manipulation et l'exploration par l'introduction de dispositifs interactifs (participatory exhibits), l'autre fait naître l'interrogation par la dramatisation des installations.

Cela dit, l'interaction n'est pas exclue de l'exposition, car il y a toute une section, Labyrinthe du langage équipée de micro-ordinateurs permettant la participation active du visiteur. Mais ce lieu et la stratégie interactive qui s'y rattache ne sont qu'une enclave à la stratégie dominante de l'exposition. Là aussi l'interrogatif prend le dessus sur l'interactif. Voilà du moins mon impression à voir l'usage que certains font des dispositifs à notre disposition.

L'installation Trace de voix offre à ma voisine, une jeune allemande de passage à Beaubourg, l'occasion d'expérimenter un spectographe. Sur l'écran de ce dernier apparaissent les unes à la suite des autres les directives à suivre. L'appareil lui explique ses capacités de détecter un événement sonore complexe qu'il "décompose" en sons simples (et) qu'il restitue sur écran" (3). "Soit : tu en veux des sons, des a, e, i, o, u. Eh bien ! en voilà", semble-t-elle se dire en lui refilant son walkman plutôt que de parler dans le micro. Et du coup je remarque qu'elle faisait la visite de l'exposition avec son walkman plutôt qu'avec le casque d'écoute remis au départ. Je lui demande ce qu'elle écoute et elle me répond, d'abord en allemand, puis en anglais car je ne comprends pas l'allemand, qu'elle écoute du rock anglais. Sans vraiment maîtriser le français, elle a néanmoins compris l'essentiel et saisi l'occasion pour faire **un bon coup**.

A la Lumière dérobée, un visiteur se permet de faire quelques corrections aux informations inscrites sur les petits cartons d'identification au bas des tableaux. Il change ainsi les dates de naissance et de mort de Robert Delaunay au bas de **La femme et la**

5 41 41
tour (1888-1914) et de **Une fenêtre** (1885-1914). Réflexe intéressant car il fait à la fois preuve d'un grand souci d'exactitude et d'un peu d'impatience. Il prend l'allure d'un jugement porté sur la qualité de l'exposition, comme si certains visiteurs se promenaient avec la certitude de savoir quelque chose sur ce dont il est question. A moins que ce ne soit un vieux réflexe acquis à l'écoute de l'éternel **jeu des mille francs**. Quoiqu'il en soit, j'aime bien l'idée de mettre côte à côte des tableaux aussi hétérogènes. Rassembler sous un même titre - en tout cas dans un même lieu - des oeuvres de périodes différentes (XIVe, XIXe et XXe siècles), de matériaux différents (mine de plomb, pastel, huile, matière plastique, etc.) et de pays différents (France, Italie, U.R.S.S., U.S.A.) n'appartient-il pas déjà au nouvel art de brancher qui se développe avec les nouvelles technologies. Il y a tout le XIXe siècle d'ordre et de désirs comptables qui s'écroule dans ce lieu. Je suis ravi du sacrilège d'autant plus qu'il me donne à rêver aux musées combinatoires de demain où je pourrai faire se rencontrer F. Bacon et P. Cézanne.

L'exposition présente peu d'oeuvres. Par ses installations interrogatives, elle fait appel à notre

sensibilité. Mais dans la mesure où les textes d'accompagnement d'une exposition sont habituellement utilisés pour compléter l'information et aussi préciser le sens des contenus, n'y a-t-il pas un peu contradiction entre l'"appel à la sensibilité" et l'abondante littérature (4) qui accompagne Les Immatériaux ? L'exposition ne se suffirait-elle pas à elle-même ? Pourquoi tant d'écrits ? Sans doute parce que les publics visés ne sont pas les mêmes. Mais surtout, il me semble, parce que ces textes disent autres choses. Même s'ils parlent de l'exposition, et parce qu'ils en parlent, ils disent autres choses. Certes, ils nous aident à comprendre l'intentionnalité - ou en tout cas les objectifs - des organisateurs. Mais il y a d'abord et avant tout l'exposition elle-même, telle qu'elle se présente au visiteur. Qu'y a-t-il de spécifique à cette exposition ? de particulier à la stratégie mise en oeuvre ?

Par le moyen de son exposition, le destinateur veut inscrire le destinataire dans la production du sens. Voilà d'ailleurs pourquoi il n'y a aucun mal à dire : "je ne comprends pas le sens de cette exposition". Cette dernière n'a de sens que celui que nous lui donnons. Rien que cela est énorme, au moment où nous en avons un peu marre des condescendances pédagogiques de toutes sortes dans les musées. Comme le disait Thierry Chaput lors du débat public du 22 mai dernier : "l'exposition n'est pas la traduction médiatique du propos", "(elle) veut rendre sensible le fait que l'humanité soit décontenancée devant la techno-science", ajoute Jean-François Lyotard. L'exposition soulève des questions et met le visiteur en position de s'en poser.

Prenons l'exemple du site nommé Corps chanté. Ce dernier présente un montage vidéo fait à partir d'extraits de vidéo-clips sans jouer pour autant le jeu "vidéoclipnique" par excellence de fasciner et captiver le spectateur par l'éclat, le reflet et le rythme des images, bref : de l'immobiliser. On inventorie, on classe les différents types d'efforts vidéographiques de dématérialisation des corps, on propose un autre usage de productions, on indique la voix du recul et du regard critique. Que se passe-t-il avec les vidéo-clips ? Que font-ils du corps ? Quels sont les enjeux ? N'assistons-nous pas à la fin d'un certain type de représentations ? Nos corps subjectivés ne prennent-ils pas la voie du morcellement ? ouvrant ainsi la porte à de nouvelles représentations et à de nouveaux usages.

A mon avis, le succès de cette exposition tient plus à la stratégie employée qu'à l'intelligibilité de sa forme. La réussite des objectifs pragmatiques s'obtient pour ainsi dire malgré et, en même temps, à cause de la forme de l'exposition. Mais faut-il s'en étonner dans la mesure où les organisateurs n'attendaient pas plus de cette dernière qu'une aide pour la structuration et la mise en espace de l'exposition (5), et non un moyen pour faciliter ou garantir la compréhension des contenus par le visiteur ? Voilà pourquoi, après coup, je me félicite pour mon choix de ne pas l'avoir parcouru - du moins la première fois - en utilisant le Petit journal comme guide car je me serais trouvé dans la position embarrassante d'essayer de faire ma visite en refaisant l'exposition. Au moment de la visite, seule l'exposition me parle. Le reste m'occupera après. Mais quels sont justement les objectifs pragmatiques ? La forme projetée ? et la stratégie déployée dans Les Immatériaux ?

En deux mots, les objectifs pragmatiques sont ceux de mettre le public en position d'être interrogé et de s'interroger lui-même. Par cette exposition, il s'agit d'exprimer - et donc de vouloir faire partager - les sentiments de gêne, d'embarras et de malaise que suscitent les nouvelles technologies et la technoscience (6).

La forme projetée correspond à la structure utilisée par les organisateurs pour la conception de l'exposition. D'abord, l'espace a été divisé en 4 parties principales comprenant 31 zones et 67 sites. La première partie correspond aux 3 zones de l'entrée qui occupent moins de 10 % de l'espace. La deuxième partie constitue à proprement parler le coeur de l'exposition ; elle comprend à elle seule 22 zones et occupe environ 70 % des lieux. Le découpage de cette section et l'installation des objets dans les sites se font à partir de questions établies à l'aide de modèles empruntés à la théorie des communications (7), théorie selon laquelle chaque objet peut être considéré comme un message. Ainsi en est-il des 6 premières zones dont chacun des 12 sites illustre la question reliée au **matériau** : "sur quel support les messages sont-ils inscrits" ? Ainsi en est-il aussi des 4 autres zones dont chacun des 9 sites illustrent la question reliée à la **matrice** : "selon quel code sont-ils déchiffrables" ? Puis de 4 autres dont les six sites se rapportent à la question relative au **matériel** : "comment sont-ils transmis aux destinataires" ? Et de 4 encore dont 11 sites expriment

cette fois la question reliée à la **matière** : "à quoi se réfèrent-ils" ? Puis finalement de 4 autres zones dont les 8 sites illustrent la question reliée à la **maternité** : "d'où viennent les messages que nous captions" ? La troisième partie complète la précédente en offrant au visiteur toute une série d'expériences interactives dans les 16 sites des 4 zones du Labyrinthe du langage. Cette partie et les 2 zones de la sortie occupent plus de 20 % de l'espace de l'exposition.

Ainsi pour les organisateurs, "la mise en espace repose sur l'idée de "parcours" réflexifs/perceptifs qui se déplacent de questions en questions et non pas d'objets en objets..." (Martine Moinot, in Modernes et après. Les Immatériaux : 18). Ma visite ne s'est pourtant pas faite ainsi. L'intelligibilité de la forme de l'exposition ne m'est venue qu'après coup, à la lecture du Petit journal et à l'analyse du plan général, tous deux outils de conception plus que de réception. Néanmoins je garde l'impression que les organisateurs ont atteint leurs objectifs pragmatiques - du moins dans mon cas. Et cela tient à la qualité de la **stratégie** employée consistant à **soumettre de petits récits autonomes à l'expérience sensible des visiteurs**. Voilà pourquoi, à mon avis, chaque site de l'exposition était davantage, **pour le visiteur**, le lieu et l'occasion d'énonciation de petits récits autonomes que d'illustration de l'une ou l'autre des 5 questions présentées plus haut.

Pourquoi parler de "petits récits autonomes" concernant les sites de l'exposition ? D'abord parce que, illustrant d'une manière particulière l'une ou l'autre des 5 questions communicationnelles de base, chaque site se présente sous la forme d'un petit récit ou d'un agglomérat de petits récits ; ensuite parce que ces "petits récits autonomes" n'appartiennent pas à un récit général qui les transcenderait, à un récit qui leur donnerait un sens unique. Ces petits récits sont comme les **monogrammes** kantien dont parle Jean-François Lyotard (1984) : "des idéaux de la sensibilité", dont "on ne peut définir aucune règle pour leur usage" (p 97).

Chaque petit récit en appelle d'autres, mais c'est le visiteur qui fixe leur enchaînement. Comme l'explique Lyotard à propos du monogramme, le petit récit autonome est "un événement dormant qui peut éveiller" (p 100). Comme le dit R. Barthes (1980) à propos du **punctum** d'une photo, c'est ce qui exerce un "attrait" sur moi, ce qui "m'advient" (p. 38). Mais

l'intéressant ici, c'est que par ses **petits récits** autonomes, l'exposition favorise l'émergence du **punctum**. Or ce dernier est de l'ordre de l'expression (de l'émotion et de la sensation) par opposition au **studium** qui est plutôt de l'ordre de la signification, nous pouvons paradoxalement dire que la stratégie mise en oeuvre dans Les Immatériaux appartient plus à l'ordre de l'expression qu'à celui de la signification. Cela est paradoxal puisque les intentions du destinateur se rencontrent normalement du côté du **studium** justement nous ne disons pas que par son exposition le destinateur communique un contenu de type **punctum** mais qu'il en favorise l'émergence en offrant des petits récits en forme d'événements qui dorment et qui peuvent éventuellement éveiller le visiteur en ad-venant jusqu'à lui.

Si la stratégie et la mise en forme de cette exposition favorisent l'éveil du destinataire, c'est quand même à ce dernier que revient le rôle de déterminer le sens, puisqu'il est à la fois celui qui décide du parcours et celui qui fixe l'enchaînement entre les petits récits autonomes.

Charles PERRATON

NOTES

- (1) Voir à ce sujet notre texte intitulé "Eléments pour l'analyse des stratégies communicationnelles à l'oeuvre dans les musées", à paraître.
- (2) En fait, nous retrouvons trois types de stratégies dans les nouveaux musées de science et technologie : les stratégies didactique, pédagogique et interactive. Mais, c'est la dernière qui domine et qui hiérarchise les deux autres.
- (3) Tiré de l'Album et Inventaire de l'exposition.
- (4) Nous pensons entre autres ici au Petit journal, à l'Album et Inventaire et aux Epreuves d'écriture publiés par le CCI aux Editions du Centre Georges Pompidou, et au numéro spécial des Editions Autrement publié avec le concours du Centre Georges Pompidou/CCI : Modernes et après. Les Immatériaux.
- (5) S'expliquant sur les raisons de l'emploi du modèle communicationnel dans la construction de l'exposition, LYOTARD explique à Bernard BLISTENE (1985 : 35) que : "it's only a way of giving a structure to our work, only a way of being superselective about what we were already intending to do..."
- (6) Dans un entretien avec Elie THEOFILAKIS (Modernes et après, Les Immatériaux, 1985 : 7), voilà ce qu'en dit Lyotard : "Nous voulons éviter l'identification : nous cherchons à faire sentir une espèce de déstabilisation de l'identité d'aujourd'hui. Que les gens disent : qu'est-ce qui se passe ? Qui sommes-nous ? Qui nous parle ? De quoi nous parlons-nous ?... quand nous utilisons tous les produits liés à la technologie moderne".
- (7) Les modèles concernés sont ceux de H. LASWELL pour qui le champ de la communication peut être défini par les 5 termes de la question **Qui dit quoi, par quel canal, à qui, avec quels effets ?** et de R. JAKOBSON pour qui il faut distinguer 5 facteurs à tout échange communicationnel : un destinataire, un destinataire, un message, un contexte (ou référent), un code et un canal.

REFERENCES

BARTHES, Roland (1980), La chambre claire, Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, Paris.

BLISTENE, Bernard (1985), "A conversation with Jean-François Lyotard", Flashart, 121, p. 32-35.

Les Immatériaux, Album et Inventaire, Editions du Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1985.

Les Immatériaux, Petit journal, Editions du Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1985.

LYOTARD, Jean-François (1979), La condition postmoderne, Editions de Minuit, Paris.

LYOTARD, Jean-François (1983), Le différend, Editions de Minuit, Paris.

LYOTARD, Jean-François (1984), "La peinture du secret à l'ère postmoderne, Baruchello", Traverses, 30/31, p. 95-101.

Modernes et après, Les Immatériaux, sous la direction de Elie Théofilakis, Editions Autrement, Paris, 1985.

PERRATON, Charles, "Eléments pour l'analyse des stratégies communicationnelles à l'oeuvre dans les musées", à paraître. Expo Media

Un évènement culturel

Le 10 mars 1985, à 19 heures, a eu lieu à la salle de la bibliothèque de la ville de Québec, un évènement culturel de grande importance. L'objectif de cet évènement était de présenter au grand public les réalisations de la Commission de la culture de la ville de Québec.

Le programme de la soirée comprenait :

1. La présentation de la vidéo "Le Québec culturel"
2. La présentation de la vidéo "Le Québec éducatif"
3. La présentation de la vidéo "Le Québec sportif"
4. La présentation de la vidéo "Le Québec artistique"
5. La présentation de la vidéo "Le Québec scientifique"

Un discours de bienvenue a été prononcé par le maire de Québec, M. Jean Gauthier, à 19 heures 15. Le discours a été suivi de la présentation de la vidéo "Le Québec culturel" à 19 heures 30.

Il y avait eu un très grand succès à cet évènement. Les vidéos ont été très appréciées par le public. Les vidéos ont été achetées par de nombreuses personnes. Les vidéos ont été achetées par de nombreuses personnes.

1. La vidéo "Le Québec culturel"
 2. La vidéo "Le Québec éducatif"
 3. La vidéo "Le Québec sportif"
 4. La vidéo "Le Québec artistique"
 5. La vidéo "Le Québec scientifique"
11. Les vidéos consultées
10. et 10 bis - Interviews à l'étranger
9. Données
8. Vidéo en vidéo
7. Parcours
6. Variables cachées
5. Extraits de presse
4. La presse
3. Prendre position
2. La revue "L'Équinoxe"
1. La technique de l'essai

SOMMAIRE

	pages
Introduction28
Première partie: Avoir une opinion31
Chapitre 1. Qu'est-ce qu'une exposition documentaire?31
2. L'effet de brouillage36
3. La rhétorique du désespoir40
4. Le cercle initiatique48
5. La prise de position53
Deuxième partie: Former l'opinion59
6. Les discours d'accompagnement59
7. La presse63
Troisième partie: Exprimer son opinion71
8. Perception, comportement, verbalisation71
9. A chat perché: prendre position92
Conclusion: 10. L'effet Beaubourg117

Annexes

1. La rhétorique du désespoir	...42-44
2. Le cercle initiatique50
3. Prendre position54
4. La presse68
5. Extraits de presse69
6. Variables cachées74
6 bis. Variables cachées75
7. Parcours	...78-79
8. Postés82
9. Doléances83
10 et 10 bis. Interviews à l'entrée	...85-91
11. Ouvrages consultés122

" A chat perché "

" Je ne peux m'expliquer rien au monde que d'une seule façon : par le désespoir. Dans ce monde que je ne comprends pas, dont je ne peux rien admettre, où je ne peux rien désirer (nous sommes trop loin de compte), je suis obligé par surcroît à une certaine tenue, à peu près n'importe laquelle, mais une tenue. Mais alors si je suppose à tout le monde le même handicap, la tenue incompréhensible de tout ce monde s'explique : par le hasard des poses où vous force le désespoir.

Exactement comme au jeu du chat perché. Sur un seul pied, sur n'importe quoi, mais pas à terre : il faut être perché, même en équilibre instable, lorsque le chasseur passe. Faute de quoi il vous touche : c'est alors la mort ou la folie.

Ou comme quelqu'un surpris fait n'importe quel geste : voilà à tout moment votre sort. Il faut à tout moment répondre quelque chose alors qu'on ne comprend rien à rien; décider n'importe quoi, alors qu'on ne compte sur rien; agir, sans aucune confiance. Point de répit. Il faut "n'avoir l'air de rien", être perché. Et cela dure! Quand on n'a plus envie de jouer, ce n'est pas drôle. Mais alors tout s'explique : le caractère idiot, saugrenu, de tout au monde : même les tramways, l'école de Saint-Cyr, et plusieurs autres institutions. Quelque chose s'est changé, s'est figé en cela, subitement, au hasard, pourchassé par le désespoir. Oh! s'il suffisait de s'allonger par terre, pour dormir, pour mourir. Si l'on pouvait se refuser à toute contenance! Mais le passage du chasseur est irrésistible : il faut, quoiqu'on ne sache pas à quelle force l'on obéit, il faut se lever, sauter dans une niche, prendre des postures idiotes. (...)"

1929 - 1930

Francis PONGE : Le parti-pris des choses

INTRODUCTION

Cette étude a été effectuée pour l'association A.D.R.E.S.S.E., d'avril à octobre 1985, à la demande de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou, et de l'association "Expo-Media", dans le cadre d'une réflexion organisée par cette dernière sur l'évolution actuelle des expositions. "Les Immatériaux", présentée au cinquième étage du Centre Pompidou du 26 mars au 15 juillet, ayant été choisie d'un commun accord, pour son actualité et son envergure, comme un support privilégié d'investigation, on avait proposé initialement d'en reconstruire l'ensemble du processus, de sa conception à sa réalisation puis à sa réception par le public, en s'efforçant de dégager les "dérives" ou les décalages existant entre ces différents moments. Mais la modestie du budget disponible, et le caractère tardif du démarrage de l'enquête, nous ont contraint à restreindre le propos à une évaluation, plus traditionnelle, de l'impact de la manifestation sur le public. Nous avons essayé cependant d'ouvrir au maximum cette réflexion, en dépassant le cadre strict de cette exposition pour nous intéresser, plus généralement, au rôle et au fonctionnement de l'"événement culturel". On n'a pas cherché à prendre en compte, notamment, les problèmes d'organisation internes au Centre, et en particulier la position particulière du CCI, responsable de la manifestation.

La méthode choisie a été aussi diversifiée que possible, compte tenu des possibilités matérielles : outre la lecture du dossier de presse, l'analyse de la documentation, l'assistance aux divers types d'animations organisées, et des discussions avec les organisateurs et des membres du personnel, on a procédé ou fait procéder à deux types de recueil des

réactions de la part du public : d'une part, enregistrement des comportements, par une méthode d'observation consistant soit à suivre des visiteurs durant leur visite ("suivis"), soit à parcourir l'exposition en notant le nombre de personnes présentes à chaque site ("parcours"), soit à relever les comportements dans un site donné ("postés") : d'autre part, enregistrement d'opinions par une trentaine d'interviews, soit principalement à la sortie de l'expo, soit à l'entrée concernant les attentes, soit après coup, auprès de visiteurs plus anciens ou ayant fait état d'opinions marquées : ceci afin d'obtenir des "types" plus diversifiés que ne l'auraient permis des interviews réalisés sur place en une période (juin-juillet) caractérisée par une sur-représentation des touristes et, au contraire, une sous-représentation des personnes plus spécifiquement motivées par cette exposition.

Il s'agit donc bien d'un échantillon délibérément non représentatif, et l'on n'a pas cherché à construire une image statistique des réactions du public en général. Il aurait fallu, pour tenter une telle extrapolation, recourir à la méthode du questionnaire, difficile à mettre en oeuvre étant donné la limitation des moyens. On a donc préféré privilégier l'approfondissement de l'analyse qualitative, plutôt que la rigueur statistique - sans vouloir dissimuler cependant que l'idéal aurait été de pouvoir cumuler ces deux exigences.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux personnes sans qui cette étude n'aurait pu voir le jour : Jean-François Barbier-Bouvet, responsable des études à la BPI du Centre Pompidou, et Christian Carrier, président d'"Expo-Media"; à celles également qui y ont apporté leur concours : Elie Théofilakis et ses étudiants (Emilienne Bamokena, Michel Bianchi, Béatrice Lambay, Assane Ndiaye, Florence Passeron, Bruno Sur, Alexis Yamajako), qui ont bien voulu se prêter à l'expérimentation de la méthode d'observation, ainsi que Joëlle Bahloul, qui a réalisé une partie des entretiens ; Martine Moinot, Marie-Jo Dulac et les responsables du service de presse du CCI ; ainsi que, tout particulièrement, madame Claude Fourteau, responsable du service "Liaison-Adhésion" du Centre Pompidou, dont le soutien logistique a efficacement contribué à la bonne marche des opérations.

Nathalie HEINICH

1. Avoir une opinion

1 - QU'EST-CE QU'UNE EXPOSITION DOCUMENTAIRE ?

A la différence des expositions artistiques, qui rassemblent et proposent des oeuvres dotées a priori d'une valeur socialement reconnue, les expositions "documentaires", construites autour d'un thème de réflexion qu'elles développent et illustrent dans un espace donné, se doivent de produire dans un même mouvement les objets exposés (images, textes, documents de toutes sortes), et la valeur spécifique qui leur confèrera le statut d'objets d'exposition, susceptibles de faire déplacer un public, de justifier un droit d'entrée.

Cette valeur, ce n'est pas - contrairement, là encore, aux expositions artistiques, qu'elles soient individuelles ou thématiques - la notoriété de l'auteur des objets qui la confère, puisque ceux-ci peuvent parfaitement être anonymes (comme le sont les panneaux explicatifs), ou connus (journaux, photographies), ou inconnus (documents d'archives). C'est donc beaucoup plus le travail d'organisation et de mise en forme de ces objets qui produit la valeur d'exposition, autour du thème illustré, avec son pouvoir d'attraction, d'information, de réflexion, ainsi que les effets de distinction qu'il autorise (l'originalité) ou, complémentaiement, de reconnaissance (l'actualité, la mode).

(1) Ces "grandes" expositions du 5e étage à Beaubourg ont le double statut documentaire et artistique - d'où, sans doute, une part de leur prestige et de leur succès.

Le thème, lui-même, peut avoir trait à un lieu ou une époque (par exemple, et pour ne citer ici que les grandes expositions de la récente actualité parisienne, la série des Paris-Moscou, Paris-Berlin etc. (1)), à une technique (cartographie, Elektra...), à un personnage (Mahler), etc.

Opinion en quête d'objets

Mais dans tous les cas, la posture requise des visiteurs n'y est pas, comme devant des tableaux, celle de la délectation (esthétique), mais celle de l'observation, nécessaire au travail d'information, de réflexion, de "documentation" censé s'opérer, dans l'esprit du visiteur, grâce à la mise en scène de ce même travail produite préalablement par les organisateurs. Ce phénomène est, bien entendu, plus ou moins marqué, et il est fort possible de s'en tenir à une posture de simple observateur face à des chefs-d'oeuvre de l'art (cas, par exemple, d'observateurs "professionnels" comme les historiens d'art, les assureurs ou les gardiens), tout comme de se délecter de "documents" que l'on aurait à peine remarqués antérieurement à leur constitution comme objets d'exposition. Mais il n'en reste pas moins que, en règle générale, une exposition documentaire appelle plutôt (pour reprendre la terminologie proposée par Gilbert Dispaux -cf. bibliographie : DISPAUX. 1984-) un jugement d'observateur, tandis qu'une exposition artistique rend immédiatement possible, et légitime, un jugement d'évaluateur (du type : "c'est beau").

Or, si l'on admet que le registre de l'observation est, par excellence, celui de l'expertise, tandis que celui de l'évaluation va de pair avec l'opinion (le troisième registre, celui de la prescription, étant associé à une action (2)), on s'aperçoit immédiatement que l'exposition documentaire ne peut que rendre plus difficile la production spontanée d'une opinion personnelle sur les objets exposés ou sur leur auteur. Cette production d'opinion étant cependant recherchée, et particulièrement dans ce type de circonstances, pour le profit symbolique non négligeable qu'elle procure (cf. plus loin, chapitre 4), elle tendra à se greffer de façon médiate, non sur les objets exposés, mais sur l'exposition elle-même, en tant qu'objet culturel.

(2) Par exemple : "Il faut voir cette expo" (prescription) ; "Renoir est un grand peintre" (évaluation) ; "Mahler est resté longtemps méconnu" (observation).

Là encore, on ne prétend décrire rien d'autre que les comportements les plus courants, ou les plus "normaux", sans préjuger de l'existence d'attitudes plus rares ou moins légitimes. Au titre des premières, on peut citer la tendance, spontanée dans les milieux professionnels de la culture et qui se répand, semble-t-il, dans le public "éclairé", à évaluer le travail d'exposition, dans les expositions artistiques, parallèlement (sinon antérieurement, voire exclusivement) aux oeuvres exposées, comme dans les compte-rendus journalistiques où l'on critique la couleur des parois ou l'ordre de l'accrochage, tout en retraçant la vie du peintre et en vantant la qualité de son oeuvre. Cette attitude témoigne d'un degré supérieur d'acculturation qui permet, au titre des stratégies de distinction spontanées, d'opposer à l'enthousiasme naïf du profane ("Quel peintre merveilleux !"), le dédain blasé de l'initié ("L'accrochage est stupide").

Au titre, par ailleurs, des attitudes moins légitimes ou trahissant une moindre familiarité avec les normes cultivées, il faut mentionner, dans le cas des expositions documentaires, la propension à exprimer, coûte que coûte, une opinion personnelle - puisque c'est là, pour ainsi dire, le prix symbolique à payer pour mériter un droit d'entrée dont le "droit de visite" acquitté aux caisses ne représente qu'un dérisoire équivalent matériel. Cette opinion portera alors sur les objets exposés ou le thème lui-même, faute de la distance nécessaire pour constituer la "forme" (le travail d'exposition en tant que tel) comme objet distinct du "fond" (ce qui est exposé). Le visiteur d'une exposition de matériel informatique pourra ainsi se sentir sommé de produire à la sortie une opinion "personnelle" sur la place de l'informatique dans le monde moderne, plutôt que de se taire ou de comparer les mérites de tel ou tel ordinateur (position d'expertise), ou encore de louer la complétude ou la clarté de la présentation (position d'esthète). Mais, on va le voir (chapitre 3), la disproportion entre le caractère "personnel" de l'opinion, et le haut niveau de généralité des objets sur lesquels elle se porte, a toutes chances de produire cette "rétorique du désespoir" qui signale, à travers le recours catastrophique aux ressources de la doxa, le malaise de l'individu qui se sent obligé à une posture intenable.

On peut donc dire, pour résumer, que les expositions artistiques, parce que leurs objets sont a priori dotés d'une valeur reconnue, autorisent la production immédiate d'un jugement de valeur sous la forme d'une opinion personnelle portant, soit sur les objets ou leur auteur, soit, à un plus haut niveau d'élaboration, sur le travail d'exposition (l'absence d'opinion, à l'opposé, signalant le rôle de l'expert ou du professionnel). Par contre, les expositions documentaires obligent, pour ainsi dire, le jugement de valeur à sauter d'un cran, au niveau du travail d'exposition, renvoyant l'opinion sur les objets eux-mêmes soit à l'expertise de l'initié, soit à la prétention du profane - et l'absence d'opinion, soit à l'absence de ressources susceptibles de l'autoriser, soit à la réserve de l'expert.

Expositions en quête d'auteur

Cette propriété engendre du même coup la constitution d'une sorte de "valeur ajoutée" aux objets par l'effet d'exposition, et ce d'autant plus que les objets sont peu valorisés a priori. Cette valeur ajoutée touche, à travers son travail, l'auteur de l'exposition, dont le statut du même coup tend à prendre de l'importance. C'est ainsi qu'apparaît sur la scène culturelle, de plus en plus individualisé, le rôle du commissaire d'exposition, d'autant plus visible qu'il produira des expositions plus personnalisées et auxquelles il imprimera d'autant plus sa marque qu'il sera davantage reconnu, et se reconnaîtra lui-même, comme "auteur" ou "créateur".

On pensera peut-être, à quelques tendances récentes en matière de mise en scène d'expositions (Kafka à Beaubourg, les productions du Centre Culturel du Marais). Mais il faut penser, surtout, au processus, déjà bien éprouvé dans d'autres domaines culturels, d'invention de la notion d'"auteur" : le réalisateur de cinéma, le photographe -BOURDIEU et alii. 1965-. En matière d'expositions comme de photographies, la part de l'auteur (commissaire, photographe) est d'autant plus apparente que l'observateur est plus familier avec le produit et, surtout, que l'objet est plus insignifiant (une racine ou un mur plutôt qu'un coucher de soleil ou qu'une jolie fille). D'où, encore une fois, le rôle privilégié des expositions documentaires dans l'émergence et le développement de

cette nouvelle position de créateur, qui confère aux intermédiaires culturels des lettres de noblesse auxquelles ils n'avaient pas encore accès. Et il faudrait ici, bien sûr, faire une histoire de ces métiers de la culture (fortement développés depuis une génération avec l'accroissement démographique de la classe d'âge issue de l'après-guerre, et l'élévation corrélative du niveau d'études), pour décrire et analyser précisément les effets de l'extension du champ des intermédiaires culturels, à la fois quantitative (en termes de concurrence) et qualitative (en termes de spécialisation - pédagogie, animation, administration ... - et de proximité avec les créateurs). C'est par là, vraisemblablement, qu'on pourrait comprendre le développement de cet objet culturel particulier, qui se distingue d'une exposition traditionnelle par le statut de ses objets et de son propos, et du support livresque par son aspect "événementiel" de manifestation concentrée dans le temps et dans l'espace.

L'exposition "Les Immatériaux" n'échappe pas à la règle, à ceci près - mais l'exception est de taille - que son principal auteur ou concepteur, Jean-François Lyotard (1) est non pas un intermédiaire culturel, mais un philosophe. "Nouvel entrant" et, vraisemblablement, occupant temporaire de cette position, il ne peut que la légitimer par sa présence tout en se devant - on l'imagine - de la redéfinir pour l'adapter à son statut de philosophe, sans risquer d'entamer le capital de légitimité qui lui est attaché. On va décrire à présent comment s'est opéré ce passage de frontière, qui fait de cette exposition un événement particulier dans le domaine culturel - et avec quels effets sur le produit lui-même, et sur son public.

(1) Avec Thierry Chaput, commissaire au Centre de création industrielle.

2 - L'EFFET DE BROUILLAGE

A ces caractéristiques propres aux expositions documentaires en général s'ajoute donc le profil particulier de celle-ci, lié à la notoriété de son "auteur" (concepteur et/ou réalisateur, selon les modalités d'une division du travail que l'on ne cherchera pas à préciser ici), qui délaisse momentanément, et de son plein gré, une position dominante. Est-ce l'effet de cette position, ou bien d'un "style" personnel ? Toujours est-il que cette exposition opère un brouillage des catégories traditionnelles par une "stratégie de flou" qui s'est révélée, on va le voir, particulièrement efficace.

Tout d'abord, l'exposition a ceci de particulier qu'elle crée à elle-même son propre objet, dont le caractère à la fois étrange et familier est inscrit dans son titre même, "Les Immatériaux", qui substantive de manière inusitée une forme d'adjectif ("immatériel") ou qui confère à un substantif ordinaire ("matériaux") une forme négative qui constitue un néologisme. Loin, en outre, de s'inscrire dans une discipline donnée, elle transgresse les frontières entre catégories, en traitant toutes sortes de matières - de la philosophie à la chimie, de l'esthétique à la gastronomie, de la biologie à l'électronique, de l'audiovisuel à la littérature. Ce double brouillage, par le néologisme et par la pluridisciplinarité, s'accroît encore d'un décalage contextuel, du fait que Beaubourg en général, et les expositions du cinquième étage en particulier, sont d'ordinaire plutôt perçues comme consacrés à l'"art" (c'est par ces "grandes expositions" que le public du Centre s'approche le plus de celui du Grand Palais), alors que les œuvres d'art n'apparaissent ici que comme des éléments secondaires dans une masse de données où domine plutôt l'aspect scientifique et technique. Enfin, il convient d'ajouter à cela la présence d'objets eux-mêmes "nouveaux" ou peu familiers, comme les hologrammes ou les ordinateurs.

C'est, d'autre part, la forme même de l'exposition qui opère également des ruptures avec les attentes : pas de cimaises, mais des trames grises plus ou moins transparentes ; pas de commentaire, mais un accompagnement sonore par casque individuel ; 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 nulle.

A cette mise en forme spatiale particulière, s'ajoute la mise en forme discursive, à travers les déclarations d'intention de l'auteur dans les différentes conférences et interviews (on analysera ainsi, dans la deuxième partie, les discours d'accompagnement écrits proposés à titre d'information officielle). Là aussi, Lyotard multiplie avec maestria les effets de démarquage, de décrochage, d'esquive : on lui offre de collaborer à une exposition sur les nouveaux matériaux, il propose les "immatériaux" ; il accepte de réaliser une exposition plutôt qu'un livre, mais il précise bien que ce n'est pas vraiment une exposition ; sa construction est de type labyrinthique, mais son propos n'était nullement de fabriquer un labyrinthe ; toutes sortes de disciplines y sont représentées, mais il récuse tout encyclopédisme ; il y est question de post-modernisme, mais il se défend d'avoir fait une exposition sur le post-modernisme ; les discours les plus conceptuels sont tenus à son propos, mais elle s'adresse à la sensibilité du visiteur et non à l'intellect ; lorsqu'on lui pose des questions triviales (par exemple, les pannes de casques), il répond sur le registre le plus général (liberté et technologie), et lorsqu'on l'interroge sur le mode de l'universel (la destabilisation des rapports sociaux), il réplique en mineur (le Paris-beurre et le Big Mac) : effet rhétorique éprouvé, qu'il manie avec une grande maîtrise.

Effets et méfaits du casque

Ces effets de désorientation culminent avec ce qui constitue un peu l'objet fétiche de l'exposition, celui pour lequel certains visiteurs se sont déplacés spécialement : le casque à infra-rouge, qui diffuse textes et montages sonores au gré des mouvements du spectateur, changeant de bande à chaque passage de zone à zone. Ce dispositif, jamais encore expérimenté dans une exposition, a provoqué des malentendus en chaîne. Tout d'abord, il a conduit à faire payer un droit d'entrée spécial, y compris aux adhérents du Centre qui d'ordinaire ne payent ni ne font la queue aux expositions - "rupture de cadre" apparemment anecdotique, mais qui a soulevé, on le verra, des réactions analogues à celles qu'aurait provoqué une rupture de contrat. Un autre malentendu portait

ensuite 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".

Dernier malentendu, enfin, et non des moindres: le fonctionnement technique du cadre. Au lieu de répondre, comme d'habitude, à la logique "objective" du déroulement des objets exposés, où le visiteur guide ses déplacements et ses regards en fonction du texte entendu, il "subjectivise" au contraire l'émission du texte en fonction des mouvements de la personne, dès lors investie de la maîtrise d'un "commentaire" qui, on l'a vu, tend moins à "éclairer" ce qui peut paraître obscur qu'à surajouter, éventuellement, de l'opacité (des textes) à l'opacité (des objets). D'où la récurrence des "pannes", certaines réelles (innovation 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). Cette hypothèse de la panne permet de gérer spontanément, en l'objectivant sur une cause extérieure, cette "expérience négative", par rupture du cadre attendu, telle que l'a définie Erving Goffman - GOFFMAN, 1974 -.

Errances

Qu'ils aient été, ou non, totalement voulus, ces effets de désorientation, de rupture avec les repères familiers ont, quoi qu'il en soit, largement fonctionné. Sans anticiper ici l'analyse des réactions du public (cf. la troisième partie), on en notera simplement quelques indices, récoltés à travers les témoignages des gardiens. Ainsi, outre les retours en arrière destinés à faire changer les casques "en panne", 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. 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).

Dans ces conditions, la situation a toutes chances d'être inconfortable pour ceux des visiteurs qui n'ont pas le désir, ou qui n'ont pas les moyens, de "jouer le jeu" de cette désorientation systématique. A cette situation d'inconfort s'ajoute en outre, on l'a vu, la difficulté à émettre une opinion personnelle immédiate sur des objets qui n'appellent pas la délectation esthétique, mais la réflexion, intellectuelle ou (selon le vœu des organisateurs) sensible - d'où le recours à cette "rhétorique du désespoir" qui, on va le voir à présent, traduit bien ce malaise. Quant à l'autre possibilité d'expression de l'opinion, qui porterait sur l'exposition elle-même et non sur son contenu ou son "message", elle est certes moins inconfortable, mais elle exige, on le verra également une certaine capacité de "distance", socialement et culturellement déterminée.

3 - LA RETHORIQUE DU DESEPOIR

Toute question posée, ayant même de produire l'effet consciemment attendu - à savoir la formulation d'une réponse - sous-entend que la personne interrogée est en mesure d'y répondre ou, du moins, de se situer sur le terrain concerné. Et lorsque ça n'est pas le cas, ou lorsque ça n'est que partiellement ou faiblement le cas, l'interrogation elle-même exerce sur la personne interrogée une forme de "violence symbolique" en renvoyant cette personne - lorsqu'elle n'est pas en position de disqualifier l'interrogateur ou l'interrogation - au sentiment de son indignité. Sentiment auquel elle réagira soit par le silence, soit par la production d'un discours supposé conforme aux attentes - cette "rhétorique du désespoir" dont parle Pierre Bourdieu.

Une telle analyse étant à présent bien connue des sociologues - BOURDIEU, 1972. 1973 - (même si elle ne semble guère encore avoir pénétré les pratiques du marketing et, notamment, du marketing politologique), notre guide d'entretien fut conçu de manière à n'être, pour l'essentiel, qu'un descriptif de pratiques : ce que le visiteur a vu, dans quel ordre, pendant combien de temps ; quels ont été les sentiments ou les sensations éprouvés selon les moments ; dans quelle mesure existe une intention d'en parler ou de se documenter à son sujet ainsi que l'impression d'avoir ou non tout vu et tout compris ; quelles sont les associations d'idées provoquées, etc. On a donc évité, autant que possible, le recueil d'opinions - les seules opinions explicitement sollicitées (ce que le visiteur a préféré, ce qu'il a le moins aimé) portant sur les objets immédiatement perçus et non sur les idées véhiculées par ces objets, c'est-à-dire plutôt sur la forme de l'exposition, que sur son contenu. En effet, interroger les visiteurs sur le "sujet" (soit sous la forme, scolaire, du contrôle de connaissances, soit sous celle, conversationnelle, du recueil ou de l'échange de "points de vue"), les aurait amenés à se sentir sommés de produire une opinion "personnelle" sur un sujet d'ordre très général, en l'absence d'une compétence spécifique sur la question ou d'un intérêt effectif à son égard. C'aurait été, autrement dit, les obliger à adopter une posture d'experts ou de spécialistes (spécialistes, au moins, de la pensée), avec le risque de les placer dans une position

fausse. En outre, à l'inconfort de cette situation pour la personne interrogée s'ajoute, pour l'enquêteur, l'inconvénient de ne recueillir, massivement, que de la "doxa" - ce mixte d'opinions supposées personnelles et de sujets d'ordre soit disant général. On va le voir, plus précisément, de quelle façon.

Un exemple typique d'une telle situation nous a été fourni par un interview réalisé - de sa propre initiative donc - par une étudiante, à la sortie de l'exposition : c'est "la rhétorique du désespoir (cf. annexe 1).

Une première caractéristique de cette rhétorique "doxale" est la juxtaposition, marquée et répétitive, de deux registres de dimensions très inégales : le sujet ("moi") et le monde (1). Ainsi, dès la première phrase : "Cela me fait penser au pas géant que notre monde est en train de franchir. Néanmoins j'émettrai une certaine réserve, à savoir que l'homme..." - etc. Ce contraste ou cette disproportion, qui signale un amoindrissement de cette maîtrise des niveaux d'énonciation constitutive du sens de la normalité, apparaît comme le résultat d'une tentative d'"agrandissement du moi" par l'hyper-généralisation de l'objet du discours (toujours suivant les analyses de Boltanski) : "le monde", "l'homme", "l'humanité", semblent d'autant plus volontiers convoqués que le sujet se sent ou se sait peu armé pour se confronter d'égal à égal avec les auteurs (anonymes) du thème imposé, dont l'enquêtrice apparaît comme la médiatrice. Un indicateur très net de cet effet de court-circuit entre niveaux opposés, est le glissement des pronoms personnels au sein d'une même phrase : "En ce qui me concerne cela influe beaucoup dans mon emploi du fait que chaque jour on se pose des questions pour savoir comment améliorer les prestations de service qu'on peut apporter aux usagers, ce qui peut beaucoup changer la gestion de leur vie quotidienne"(2).

(1) Sur la notion de "taille des actants", et le jeu entre le singulier et le général, cf. les travaux de Luc Boltanski (BOLTANSKI, 1984).

(2) De même, lors des "espaces de séminaires" organisés autour de la manifestation pour les adhérents du Centre, la première personne du singulier était très fréquente dans les questions posées aux orateurs, sur l'architecture, la science etc. : "Personnellement je pense que dans le monde actuel...").

" LA RHETORIQUE DU DESESPoir " (*)

Q : A quoi vous fait penser cette manifestation sur " Les Immatériaux " ?

*moi/le monde : indistinction particulier/général
" est en train "
opinion*

R : Cela me fait plutôt penser au pas géant que notre monde est en train de franchir. Néanmoins j'émettra une certaine réserve, à savoir que l'homme devrait être très prudent et mieux maîtriser ce futur changement dans son mode de vie.

Q : C'est-à-dire ?

*"nouvelles technologies"
téléologie
moi/l'humanité
hypothèse des problèmes
"le corps social"*

R : En effet si on ne maîtrise pas assez les nouvelles technologies, et savoir où est-ce qu'on veut aller, je crains fort que cela puisse poser des problèmes à l'humanité : problèmes d'ordre social, économique et surtout problèmes de compréhension, et d'homogénéité du corps social.

Q : Est-ce un problème, une image ou une idée-force ?

registre prescriptif

R : C'est une idée-force, mais comme je vous le disais tout à l'heure, il faut que l'homme soit à même de développer son imagination, mais aussi de la contrôler.

Q : Comment pouvez-vous résumer ce que vous venez de voir et de sentir ?

*production d'une opinion
délégation à autrui*

R : Fantastique, car j'ai été très emballé. J'ai seulement peur pour la compréhension du texte par un public non averti.

Q : Le mot " Immatériaux " colle-t-il à notre époque ?

(*) Réponses d'un visiteur de l'exposition (contrôleur des PTT, trente ans, résidant en banlieue) aux questions posées à la sortie par une étudiante dans le cadre d'un mémoire de fin d'année.

Annexe 1

je pense/l'an 2000:
particulier/général,
prospective

R : Pas tout à fait mais je pense que d'ici l'an 2000 un pas important sera franchi dans ce sens.

Q : Quel est le phénomène majeur de notre époque ?

"communication"

R : Le formidable développement de la communication, par le biais de l'électronique et de l'informatique.

Q : Est-ce que vous pensez que dans l'ensemble les techniques qu'on utilise aujourd'hui présentent une rupture ou une continuité ?

stratégie de flou

R : Je pense que c'est une rupture dans la mesure où l'ensemble de ces techniques bouleverse quelque part des habitudes qui semblaient bien établies (voir la génétique).

Q : Où se manifeste la rupture ?

" génétique "

R : Surtout au niveau de la génétique (voir les problèmes posés par les mères porteuses et qui petit à petit je le pense rentreront dans les moeurs), et de l'information.

"information"

Q : En quoi ce développement vous concerne-t-il ?

généralisation

"techno-science"
je/nous/ils

R : Cela nous concerne absolument du fait que le problème de notre mode de vie se trouve posé par tout ce développement de la techno-science. En ce qui me concerne cela influe beaucoup dans mon emploi du fait que chaque jour on se pose des questions pour savoir comment améliorer les prestations de service qu'on peut apporter aux usagers, ce qui peut beaucoup changer la gestion de leur vie quotidienne.

"vie quotidienne"

Q : Pouvez-vous me dire en quoi ces développements peuvent influencer dans les rapports Nord-Sud ?

je/le monde
prédiction/sentiment
personnel

R : Tout ce que je peux vous dire c'est que cela va encore creuser le fossé entre les pays développés et le tiers monde. Cependant je suis optimiste quant à la capacité de nos pays à favoriser un développement harmonieux dans le tiers monde.

Q : C'est-à-dire ?

délégation/dénégarion
de l'expertise

R : Je n'en dirai pas plus car le reste c'est de la politique.

production d'une
opinion générale
registre prescriptif

Q : Etes-vous pour ou contre ce développement, et pour
R : Je suis tout à fait pour un développement
maîtrisé, car l'homme est un être pensant et de ce fait
doit évoluer dans toutes les facettes de sa vie.

sentiment personnel/
problème général
religion - sentiment
registre de la croyance
" l'homme "

Q : Cela vous fait-il peur ou non ?

R : Peur, surtout au niveau de la génétique,
étant chrétien je ne peux admettre la banalisation de
source de vie. Mais je suis confiant car je crois à l'
et à sa capacité de lucidité.

Q : Pour vous où se passe tout ce changement dont nous
venons de parler ?

un mot suffit à tout

R : En un mot je vous dirais que cela se pass
surtout dans la communication.

Q : Comme vous sentez-vous dans ce monde et est-ce que
vous vous y reconnaissez ?

flou temporel - passé/
présent
" vie quotidienne "
particulier/général

R : Tout à fait bien car mon métier m'y oblig
De plus j'ai toujours été intéressé par tout ce qui pe
de loin ou de près intéresser la vie quotidienne des
hommes.

Une autre caractéristique est la récurrence de la notion de "problèmes", de difficultés ("je crains fort que cela pose des problèmes à l'humanité") : faire l'hypothèse qu'il existe un problème c'est, au moins, justifier qu'il y ait un discours, puisqu'il faut bien parler de quelque chose, étant donné qu'il faut parler. Et s'il n'y avait pas de problèmes, y aurait-il quelque chose à dire ?

Les problèmes tendent, en outre, à se présenter typiquement sur le modèle du "changement", de l'"évolution", du "bouleversement", et si possible à l'échelle accélérée que donne le point de vue individuel : quelques années ou, au plus, une génération (alors que l'échelle pertinente d'une description scientifique renvoie, on le sait, à une temporalité beaucoup plus étirée). C'est la phrase-clé du prophétisme journalistique, qui affectionne par définition l'événementiel, c'est-à-dire ce qui apporte un changement et se conjugue au présent : "Une révolution est en train de se produire dans le domaine de..." - ou encore, ici : "le pas géant que notre monde est en train de franchir".

Cette hypothèse du changement, appliquée à ce que l'on peut concevoir de plus général, produit typiquement le thème du "destin de l'humanité", avec ses soubassements téléologiques ("savoir où on veut aller") qui, là encore, reposent sur l'hypothèse du choix (individuel) appliqué à une entité collective (le monde). En découlent également les tendances à la prospective (datée : "je pense que d'ici l'an 2000") ou à la prédiction (non datée : "cela va encore creuser le fossé entre les pays développés et le tiers-monde").

Enfin, le registre d'énonciation est très fluctuant, passant indifféremment de l'observation ou de l'analyse (registre "impersonnel" de l'expertise) à l'évaluation ("je suis optimiste quant à la capacité de nos pays...", "je ne peux admettre la banalisation..."), voire à la prescription ("il faut que l'homme soit à même...", "l'homme doit évoluer..."), qui tend là encore à grandir le sujet en sous-entendant qu'il a l'autorité nécessaire pour que l'énonciation du performatif soit suivie d'effets -DISPAUX, 1984 ; BOURDIEU, 1975-. Il est d'ailleurs remarquable que les registres évaluatifs et prescriptifs tendent à fonctionner comme des refuges lorsque le sujet ne peut tenir un discours d'expertise qu'il délègue et dénie à la fois, en tant que

"politique" - catégorie qui permet de ne pas vouloir se prononcer lorsqu'on ne le peut pas, autrement dit de faire de nécessité vertu. Ainsi, lorsqu'après avoir déclaré être "optimiste quant à la capacité de nos pays à favoriser un développement harmonieux dans le tiers-monde", on lui demande de préciser ("c'est-à-dire ?"), il répond : "Je m'en dirai pas plus car le reste c'est de la politique".

Mélanges de niveaux (singulier/général) et de registres (constatif/évaluatif/prescriptif), hypothèses enchaînées (hypothèse du problème, hypothèse du changement, hypothèse du choix) : on citera pour finir l'une des dernières phrases, tout à fait exemplaire, "(Cela me fait) peur, surtout au niveau de la génétique, car étant chrétien je ne peux admettre la banalisation de la source de vie. Mais je suis confiant car je crois à l'homme et à sa capacité de lucidité". On y remarque, en outre, la présence d'un des termes de l'actualité intellectuelle obligée ("génétique"), sortes de mots de passe auxquels le sujet semble se raccrocher comme pour mieux mimer le discours supposé savant, base de la doxa : "corps social", "communication", "information", "technoscience", "vie quotidienne" - etc.

On trouvera peut-être cruel ce petit jeu de massacre, et déplaisant le rire qu'il a pu susciter. On voudra bien considérer cependant que ce rire, qui ne vise nullement à ridiculiser l'auteur des propos commentés, a par contre la propriété de mettre en évidence ce qui fait, à l'examen, le caractère risible de la situation, à savoir le malaise éprouvé par un individu placé dans une position intenable. Et en ce sens, c'est bien de désespoir que nous paraît chargée cette réthorique, comme ce jeu de chat-perché existentiel décrit par Francis Ponge, où "la tenue incompréhensible de tout ce monde s'explique par le hasard des poses où vous force le désespoir", où "le passage du chasseur est irrésistible : il faut, quoiqu'on ne sache pas à quelle force l'on obéit, il faut se lever, sauter dans une niche, prendre des postures idiotes".

On voudra bien, par conséquent, considérer encore que le geste le plus inhumain n'est peut-être pas, en l'occurrence, celui du sociologue qui décrit et démonte ces poses, mais bien plutôt celui des innombrables poseurs de questions, autorisés ou non, qui exercent par inconscience (ou par désespoir ?) ce type de violence. Et qu'elle s'exerce au nom de cette

4 - LE CERCLE INITIATIQUE

Il serait trop simple, cependant, d'imputer à la seule responsabilité des questionneurs la production de tels discours, sans voir l'intérêt que le sujet peut y trouver et, par conséquent, la bonne volonté qu'il y met. Il y a, en effet, un profit social spécifique à émettre une opinion, quelle qu'elle soit, sur quelque sujet que ce soit. C'est, pour ainsi dire, le degré zéro de la légitimité, que de se sentir autorisé à porter, en son nom propre, un jugement ("c'est bien", "c'est mal", "c'est beau", "c'est laid"), là où d'autres n'ont que la ressource de se taire - en particulier dans le cadre familial, où c'est un des fondements de la domination. A l'autre extrémité, l'absence d'opinion exprimée peut signifier (dans le registre du "jugement d'observateur") l'autorité supérieure de l'expert, qui pour émettre un point de vue sur le monde dispose, sans avoir à payer de sa personne, du capital de connaissances accumulé dans sa discipline et sanctionné, individuellement, par des diplômes ou des titres divers (1).

On comprend ainsi qu'il soit relativement facile de recueillir des opinions (et qu'il ne soit pas nécessaire, sauf cas particuliers, de payer les personnes interrogées lors des enquêtes et des sondages), y compris dans les circonstances, comme celle-ci, où tout, apparemment y fait obstacle : un objet délibérément déroutant, une exposition dont le statut "documentaire" n'autorise pas cette forme immédiate - parce qu'incorporée et individualisée - du jugement de valeur qu'est la délectation esthétique.

Etant donné, donc, qu'il y a opinion, encore faut-il savoir sur quoi elle va porter, quel va en être l'objet ou la cible. On vient de voir à quel prix s'obtenait une opinion sur le "contenu", sur le sujet de l'exposition. Reste l'opinion sur la "forme", c'est-à-dire l'exposition elle-même - opinion qui semble s'exprimer assez spontanément dès lors qu'on n'impose pas un discours sur le contenu (l'entretien s'ouvrirait sur une question volontairement aussi vague que possible : "Quelle est votre impression générale" ou "qu'est-ce que vous en pensez ?").

(1) Ce point a été développé dans N. Heinich, "Décor et Commerce dans les boutiques de Paris" (A.D.R.E.S.S.E., 1985).

La fonction de l'opinion

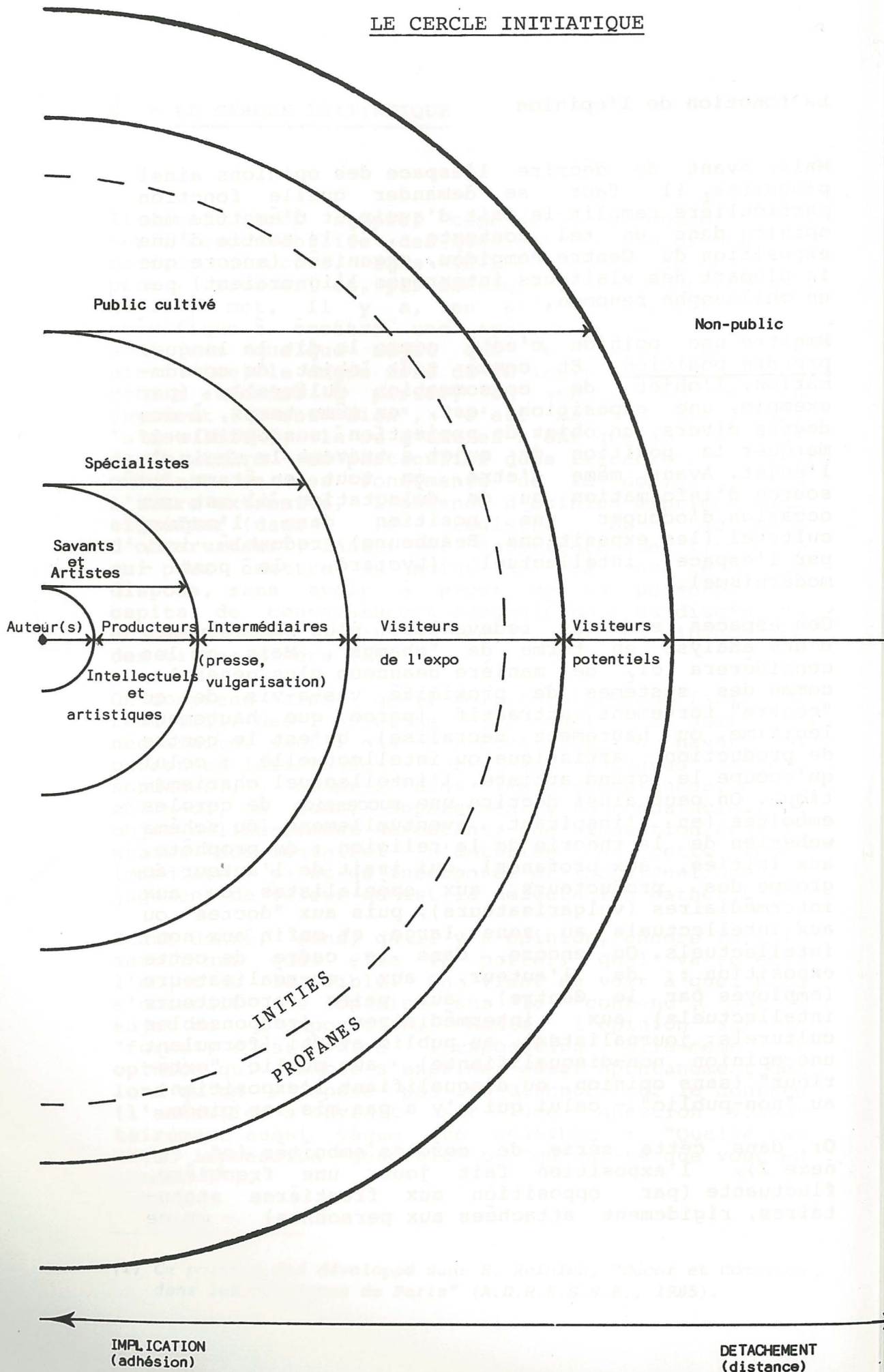
Mais, avant de décrire l'espace des opinions ainsi produites, il faut se demander quelle fonction particulière remplit le fait d'avoir et d'émettre une opinion dans un tel contexte, à la sortie d'une exposition du Centre Pompidou, organisée (encore que la plupart des visiteurs interrogés l'ignoraient) par un philosophe renommé.

Emettre une opinion c'est, comme le dit la langue, prendre position. Et comme tout objet de consommation, l'objet de consommation culturelle (par exemple, une exposition) est, en même temps, à des degrés divers, un objet de projection, susceptible de marquer la position du sujet à travers le choix de l'objet. Avant même d'être, ou tout en étant, une source d'information ou de délectation, il est une occasion d'occuper une position dans l'espace culturel (les expositions, Beaubourg), redoublé, ici, par l'espace intellectuel (Lyotard, le post-modernisme).

Ces espaces seraient redevables, plus précisément, d'une analyse en terme de "champs". Mais on les considérera ici, de manière beaucoup plus générale, comme des systèmes de proximité vis-à-vis de ce "centre" fortement attractif (parce que hautement légitime, ou hautement sacralisé), qu'est le centre de production, artistique ou intellectuelle : celui qu'occupe le grand artiste, l'intellectuel charismatique. On peut ainsi décrire une succession de cercles emboîtés (en s'inspirant, éventuellement, du schéma weberien de la théorie de la religion : du prophète, aux initiés, aux profanes), qui irait de l'auteur au groupe des producteurs, aux spécialistes ou aux intermédiaires (vulgarisateurs), puis aux "doctes" ou aux intellectuels au sens large, et enfin aux non-intellectuels. Ou encore, dans le cadre de cette exposition : de l'auteur, aux co-réalisateurs (employés par le Centre), aux pairs (producteurs intellectuels), aux intermédiaires (responsables culturels, journalistes), au public averti (formulant une opinion non-disqualifiante), au public "extérieur" (sans opinion, ou disqualifiant l'exposition), au "non-public" - celui qui n'y a pas mis les pieds.

Or, dans cette série de cercles emboîtés (cf. annexe 2), l'exposition fait jouer une frontière, fluctuante (par opposition aux frontières statutaires, rigidement attachées aux personnes) - et ce

LE CERCLE INITIATIQUE



jeu constitue, semble-t-il, son véritable enjeu : la frontière qui passe entre, d'un côté, les initiés et, de l'autre, les profanes. Les initiés sont, ici, ceux qui utilisent cette exposition comme un marqueur légitime, comme un indicateur valable de la distance au centre. Les profanes sont ceux qui, soit, n'ont pas accès à ce marqueur (parce qu'ils sont objectivement exclus), soit, l'ayant expérimenté, le récusent, par exemple sur le thème de la "mystification". La position occupée de part et d'autre de cette frontière passe donc non seulement par le critère objectif des pratiques (l'opposition entre public et non-public), mais aussi par celui, "subjectif", des opinions exprimées.

L'enjeu, donc, de l'exposition, c'est la frontière qui commande, d'une part, l'appartenance au "cercle magique" des "intellectuels" (au sens large du public intellectuel averti) et, d'autre part, la proximité avec le centre de production (1). On parlera, au minimum, d'effet de club et, à l'extrême, d'effet de sacré, sans perdre de vue, bien entendu, qu'il ne s'agit là que d'une construction théorique, "durcie" par rapport à la réalité des perceptions et des pratiques, forcément plus floue - ne serait-ce que parce que le flou fait partie de ses conditions de fonctionnement.

Il n'en reste pas moins que, plus que tout autre objet de consommation culturelle, cette exposition est susceptible de cristalliser ce type d'enjeux. Ces sortes de tests projectifs, ces "passages de frontière" (au double sens où ils indiquent où passe la frontière, et où ils permettent de la passer), sont en effet d'autant plus fortement investis qu'ils sont, d'une part, plus nouveaux, échappant donc aux catégories connues, et obligeant par conséquent à un travail de redéfinition ; et, d'autre part, plus indéterminés, redoublant ainsi l'indétermination du sujet. A ces deux caractéristiques, dont on a vu qu'elles étaient pleinement remplies par "Les Immatériaux", il convient d'ajouter la position statutaire de Lyotard, qui appartient au "champ de production restreinte", et à son niveau le plus légitime qui est celui de la philosophie ; position qu'il tend à occuper, en outre, de façon à en exacerber les propriétés charismatiques, notamment par les effets de prophétisme ("On va vers de plus en plus de complexité", "Il faut en finir avec le narcissisme de l'humanité", etc.).

(1) Cf. P. BOURDIEU, 1971, 1984.

Toute opinion proférée à propos de l'exposition emporte donc avec elle, plus qu'en tout autre occasion, un travail de positionnement, un passage de frontière, un marquage de distance entre producteurs et consommateurs. Mais elle est, aussi, un acte de croyance, ou d'incrédulité : en effet, dans la mesure où l'objet en question ne ressortit pas d'une foi constituée ni, encore moins, d'une religion, et dans la mesure aussi où il joue sur la nouveauté, l'indétermination, il court à tout moment le risque d'être disqualifié, de n'être pas reconnu comme objet de reconnaissance ou, si l'on préfère, de n'être pas "cru". Car il suffit que quelqu'un, récusant les règles du jeu, crie à la mystification, et soit entendu, pour que le cercle des initiés perde d'un coup toute sa magie, devenant le cercle des dupes : c'est l'histoire du roi est nu. Le combat ne passe donc pas seulement entre les initiés et les profanes mais aussi (et c'est là que les enjeux montent, même s'ils n'existent guère au-delà des quelques dizaines de milliers de personnes qui ont vu ou auraient pu voir cette exposition), entre ceux qui ont autorité à définir l'objet de la croyance, la marque de l'initiation - et les autres.

Avant de passer, donc, à la définition des différents types d'opinions en fonction de ces enjeux, on remarquera que la question du "cercle initiatique" a trouvé dans cette exposition - non par hasard - une réactivation supplémentaire avec le problème des "adhérents" du Centre, dont on a vu qu'ils étaient exceptionnellement obligés d'acquitter un droit d'entrée supplémentaire et de faire la queue aux caisses pour obtenir le casque obligatoire à la visite. La multiplicité et la virulence des réactions ainsi provoquées (près d'un tiers des interventions sur le "cahier de doléances" laissé au public, allant jusqu'à l'accusation d'escroquerie et, même la plainte en justice) ne font qu'illustrer - par delà la sensibilité à l'arbitraire de la contrainte imposée en cas de service obligatoire et payant, comme c'est aussi le cas des vestiaires - l'importance des enjeux engagés dès qu'il y va de la frontière entre un groupe restreint et un groupe élargi - le premier ayant payé pour le privilège de ne pas appartenir au second.

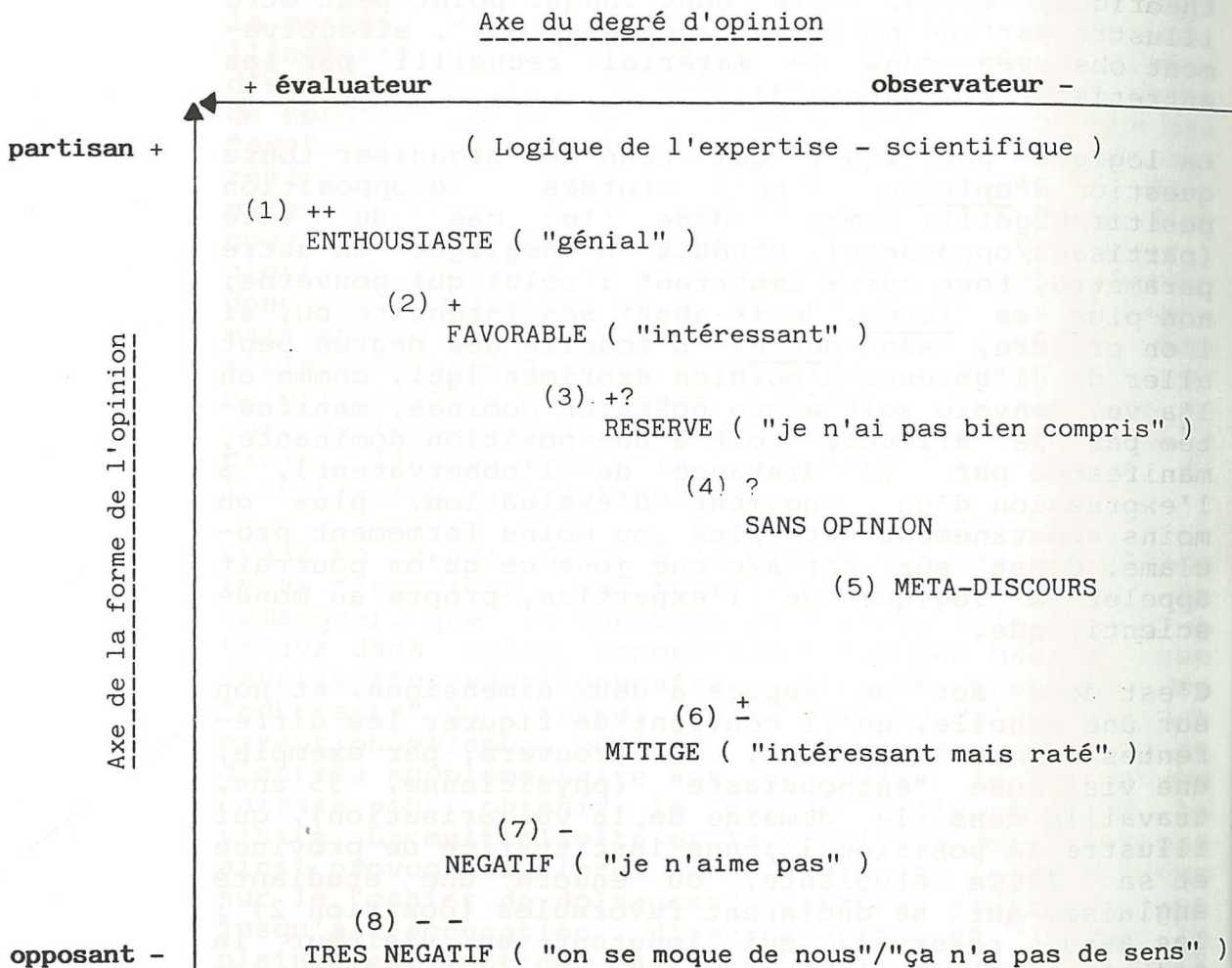
5 - LA PRISE DE POSITION

On peut à présent essayer de construire l'espace des "postures" possibles en matière d'opinion : espace théorique,ertes, mais dont chaque point peut être illustré par une position "idéal-typique", effectivement observée dans le matériel recueilli par les entretiens (cf. annexe 3).

La logique politique, qui tend à organiser toute question d'opinion en termes d'opposition positif/négatif, comme dans le cas du vote (partisans/opposants), conduit à négliger un autre paramètre, tout aussi important : celui qui gouverne, non plus sa forme, mais aussi son intensité ou, si l'on préfère, son degré. L'échelle des degrés peut aller de l'absence d'opinion exprimée (qui, comme on l'a vu, renvoie soit à une position dominée, manifestée par le silence, soit à une position dominante, manifestée par la distance de l'observateur), à l'expression d'un jugement d'évaluation, plus ou moins spontanément et plus ou moins fermement proclamé. C'est sur cet axe que joue ce qu'on pourrait appeler la logique de l'expertise, propre au monde scientifique.

C'est donc sur un espace à deux dimensions, et non sur une échelle, qu'il convient de figurer les différentes formes d'opinion. On trouvera, par exemple, une visiteuse "enthousiaste" (physicienne, 35 ans, travaille dans le domaine de la vulgarisation), qui illustre la position 1 ; une institutrice de province et sa fille étudiante, ou encore une étudiante anglaise, qui se déclarent favorables (position 2) ; les avis réservés, qui imputent au visiteur la responsabilité du malaise éprouvé (position 3), se rencontrent à plusieurs reprises chez des enseignantes quinquagénaires ; le responsable d'un groupe d'employés des PTT, à l'issue d'une "animation" après la visite, se dit explicitement "sans opinion" (position 4) ; au pôle négatif de l'axe du degré d'opinion (position 5), c'est un jeune chercheur et enseignant en philosophie qui, éludant le registre de l'opinion personnelle, analyse les effets de l'exposition sur les visiteurs, incluant dans cette analyse les raisons de sa réticence à formuler une opinion - exemple typique, donc, de méta-discours ; en revenant vers le pôle positif du degré d'opinion, tout en se rapprochant de la forme négative, on trouve (position

" PRENDRE POSITION "
- OPINION, EVALUATION : L'ESPACE DES POSTURES -



6) des opinions mitigées, avec un constat d'échec ou de semi-échec imputé à la mise en oeuvre plutôt qu'au principe de l'exposition, aussi bien chez un couple de provinciaux (employés aux PTT et enseignants) âgés d'une soixantaine d'années, que chez un jeune couple d'enseignants parisiens, adhérents du Centre ; un jugement franchement négatif (position 7) peut se rencontrer, par exemple, chez une jeune étudiante en lettres ; enfin, on trouve (position 8) des opinions très négatives ou disqualifiantes, accompagnées en général du sentiment de mystification ("ça n'a pas de sens", "on se moque de nous"), entre autres chez deux enseignantes parisiennes, âgées d'environ 45 ans, fréquentant assidument les expositions.

L'effet de frontière

De ce rapide tour d'horizon des différentes postures, que l'on illustrera plus longuement par la suite, on retire immédiatement l'impression que, contrairement à ce que l'expérience sociologique permettrait d'attendre, il semble n'y avoir qu'une très faible consistance entre la posture adoptée et la position sociale de la personne telle qu'on peut la déterminer par les coordonnées classiques dont on dispose - âge, sexe, profession, lieu de résidence. Certes l'échantillon n'est, nous l'avons dit, nullement représentatif ; certes également, la sélection opérée par le lieu implique une forte homogénéisation des milieux sociaux (les visiteurs interrogés sont quasi exclusivement des enseignants et des étudiants). Reste cependant que, parmi la vingtaine d'entretiens réalisés après la visite, les postures adoptées varient nettement à l'intérieur d'une même définition socio-démographique, tandis que des définitions différentes (notamment du point de vue de l'âge) donnent lieu à des postures identiques.

Faut-il en conclure que la perception de cette exposition échapperait à toute régularité sociologiquement pertinente ? Certes pas : cet exemple devrait plutôt donner à réfléchir sur les degrés de validité de la relation entre la position sociale d'un individu, et ses comportements ou ses opinions. On fera donc l'hypothèse qu'une telle relation est d'autant plus stable et plus cohérente (donc d'autant plus prévisible) que, d'une part, le degré de congruence du statut de la personne est élevé - LENSKI, 1954-, et

que, d'autre part (et c'est ce dernier point qui nous occupe ici), la définition de l'objet des pratiques est elle-même congruente, c'est-à-dire nettement tracée et largement partagée.

Or on a vu que ce n'est pas le cas - loin de là - de cette exposition, qui joue avec les frontières et, par là-même, les fait jouer. Elle est, du même coup, particulièrement sensible à ce que l'on peut appeler, justement, l'effet de frontière, qui tend à provoquer des basculements et des ruptures beaucoup plus fréquents, plus visibles et plus imprévisibles, que ne le permettent des positions centrales, solidement et anciennement définies. De même que le moindre pas, de part et d'autre d'une frontière, peut faire passer d'un bord à un autre, de même, autour de cet objet ambigu, qui innove et échappe aux définitions, le moindre élément (une humeur, un rumeur) pourra entraîner le basculement d'une opinion. Et le risque de basculement sera double, étant donné l'espace défini plus haut : du détachement à l'implication, selon le schème développé par Norbert Elias - ELIAS, 1956 - (et vice-versa), ou encore de l'adhésion au refus (et inversement, bien sûr).

Il faut donc, croyons-nous, imputer là encore au statut particulier de cet objet, à son ambiguïté et à son unicité, la distribution très fluctuante, et apparemment assez hasardeuse (ou, plus exactement, obéissant à des régularités plus complexes que celles ordinairement saisissables par les indicateurs socio-démographiques) des opinions formulées à son égard. C'est, répétons-le, l'effet de frontière qui joue là, brouillant en partie celui de l'âge ou du sexe (ainsi, dans un couple sortant de l'expo, l'homme est très négatif et la femme, réservée, alors que dans un autre, c'est le contraire). Mais, par dessus tout, cet effet de frontière laisse jouer à plein celui de la durée.

L'effet de la durée

Il est frappant de constater à quel point les fluctuations d'opinion jouent ici selon une évolution temporelle - comme cette étudiante qui, du début à la fin de l'entretien, passe d'une sorte de réserve indifférente à l'opposition déclarée. Et ce n'est pas seulement le cas chez les visiteurs : on a pu

remarquer par exemple (on y reviendra) la série de positions adoptées dans le journal Le Monde : de la célébration (premiers jours, une pleine page "arts et spectacles" du philosophe Jean Launay), à la description (deuxième semaine, une colonne du supplément "sciences et techniques" par le journaliste Daniel Schneidermann), puis à l'éreintement (troisième semaine, quart de page "culture" du critique Michel Cournot).

Autre exemple : un des animateurs de l'exposition, interrogé au mois de mai, fait état d'une évolution dans son propre sentiment vis-à-vis de l'expo et, à travers elle, de son auteur :

"Si vous voulez au départ, disons dans les deux premières fois (animations), je trouvais finalement après tout que j'adhérais complètement à ce qu'il disait. Les deux idées centrales dont je vous ai parlé au début, avec tout son développement, Descartes, Leibniz, puis le discours sur comment aborder le vingt-et-unième siècle. Puis finalement je me suis rendu compte que c'était complètement stupide, parce que finalement je peux aussi avoir mon propos, et la troisième fois ça ne s'est pas du tout passé de la même façon. J'ai sans arrêt distancié. Et je me suis rendu compte que je disais "Lyotard dit que...", je citais Lyotard (...) et maintenant je me distancie complètement, parce que c'est vrai qu'après tout je me suis rendu compte, avec la critique des scientifiques, des techniciens, que j'ai eue, que c'est vrai que pour quelqu'un qui est disons dans la modernité ou qui l'aborde sans trop de problèmes, c'est vrai que le discours de Lyotard peut être un discours de mutant, un peu en dehors du temps et qu'il y a des gens qui ne supportent pas du tout ce discours pseudo-futuriste finalement. Et les gens disent "mais on n'est pas des mutants, la télématique ça fait vingt-cinq ans que ça existe, c'est pas compliqué, etc", et disons que là je me suis rendu compte que je ne pouvais absolument plus "être", entre guillemets, Lyotard".

Tout ce passe donc comme si, après le volontarisme ou, au contraire, l'incertitude des premières postures (car il convient d'opposer, aux enthousiastes refroidis après coup, ceux qui se disent incapap-

bles de se prononcer tant qu'ils ne seront pas "revenus" -et l'expression court comme un leit-motiv dans les entretiens : "Il faudra y revenir", "Il faudrait que j'y revienne", "J'y reviendrai") - tout se passe comme si donc un redressement s'opérait après-coup, en vue de conformer son attitude à ce qui peu à peu va se dégager, pour tel ou tel milieu, tel ou tel groupe professionnel, telle ou telle famille, comme étant la "bonne" opinion, la posture légitime. Il convient ainsi d'ajouter, dans cette saisie des facteurs constitutifs de l'opinion, une troisième dimension : celle de la durée, qui contribue à cristalliser et à stabiliser des positions ponctuellement fragiles.

Ayant donc dessiné le cadre, à la fois général (en tant qu'exposition "documentaire") et particulier (dans sa spécificité) de cet événement culturel, on va pouvoir à présent examiner les réactions qu'il a suscitées et, dans la mesure du possible, tenter de comprendre la perception dont il a fait l'objet : tout d'abord, de la part des intermédiaires (deuxième partie), puis du public (troisième partie).

2. Former l'opinion

6 - LES DISCOURS D'ACCOMPAGNEMENT

La relation entre l'objet proposé, et le public, n'est jamais pure de tout a priori, de toute prédétermination : outre les attentes incorporées dans les individus, elle est médiatisée par toute une série d'informations, des plus informelles (bouche à oreille) aux plus formalisées (conférences de presse, déclarations officielles). Nous nous contenterons ici d'examiner brièvement celles qui font l'objet d'un travail spécifique et spécialisé : travail émanant du propre lieu de production de l'événement, à savoir Beaubourg (dossier de presse, animations, catalogue...), ou bien d'un corps extérieur d'intermédiaires spécialisés (la presse).

Du maître aux gardiens

Les "discours d'accompagnement" les plus officiels, c'est-à-dire les plus proches du centre de production, ne sont que rarement destinés directement au public (c'est le cas des prospectus et des communiqués) ; la plupart touchent plutôt les intermédiaires (dossier de presse) ou, parfois, les franges limitées d'un public "privilegié" (conférence pour les "correspondants" du Centre, responsables d'un groupe d'"adhérents"). Plusieurs thèmes apparaissent dans ces différents discours, que l'on peut donc considérer comme une sorte d'exégèse "officielle" de l'exposition.

Tout d'abord, le thème du changement, de la nouveauté : "mettre en scène ce qui change", "l'époque qui naît", "ce qui change aujourd'hui dans la pensée, la science et l'art". Cette interrogation sur l'"évolution" prend moins la forme de la prospective ou de la prédiction, que d'une sorte de prophétisme philosophique, visant non pas la résolution de questions précises, posées en termes spécialisés, mais la réponse à des interrogations de type existentiel, formulées sur un mode général (de plus en plus", "presque plus jamais"), sous-entendant qu'il existe un sens caché à dévoiler : "nos grandes questions : la réalité... qui en est l'auteur", "messages", "indéchiffrables", "qu'en est-il de la modernité du sens"... On remarquera la connotation religieuse de cette thématique, dans la mesure où elle touche à l'universel - macrocosme et microcosme inclus ("de l'océan des galaxies à la saucisse de mon hot-dog").

Mais cette sorte de promesse initiatique semble viser, au moins autant qu'une pensée ou des courants de pensée (1 : le post-modernisme ; 2 : l'immatérialité), les penseurs eux-mêmes, par l'introduction, voire l'intronisation, aux mystères de la production intellectuelle : "les penseurs", le "séminaire de recherche", la "petite équipe". Et c'est, en même temps, une approche de la création, artistique et non pas seulement intellectuelle, qui est proposée, dans la mesure où l'exposition est présentée comme une oeuvre d'art ou de dramaturgie : "mettre en scène ce qui change", "une sorte de dramaturgie de l'époque qui naît", "présenter aux yeux et aux oreilles, comme le ferait une oeuvre d'art"...

C'est, du même coup, l'appel à la sensibilité plutôt qu'à l'intellect qui est avancé et, avec lui, le refus du "didactisme" au profit de la "liberté" : "On ne vous expliquera pas. On vous montrera" - "On cherchera à vous faire sentir" - "Ce ne sera pas pédagogique, et pas démagogique. On ne vous flattera pas, on ne vous éduquera pas" - "Eveiller une sensibilité qui est déjà là dans nous tous". On remarquera là encore les accents chrétiens de ce mélange d'anti-intellectualisme proclamé ("sensibilité"), d'innéisme ("déjà là") et d'unanimité ("en nous tous"). C'est ainsi que l'exposition "tend à rendre sensible au plus large public cette interrogation du temps présent", "cherche à éveiller une sensibilité supposée présente dans le public mais privée des moyens de s'exprimer", "remet en cause la présentation traditionnelle des expositions (...). La disposition de ces semi-écrans, suspendus, permet au visiteur de choisir

semi-librement son parcours. Il n'est pas contraint, mais induit " ; de même encore : "Les contenus des messages (diffusés par le casque) sont moins des commentaires explicatifs que des textes, des musiques et des sons choisis pour leur valeur émotionnelle et/ou associative". Le registre invoqué est donc bien, au total, celui de la création et de la sensibilité esthétique, plutôt que de la réflexion et de l'élaboration conceptuelle : "On a travaillé l'ensemble de l'exposition comme une oeuvre d'art, afin d'assumer sans tricher le fait que c'est un spectacle" (1).

Les discours d'accompagnement diffusés directement au public par les informateurs professionnels (animateurs et, éventuellement, gardiens), opèrent bien sûr toutes sortes de dérives par rapport à ce discours originel. Rappelons que, pour cette exposition, il avait été décidé de remplacer les traditionnelles visites commentées par des "animations" organisées à la sortie de l'expo pour les groupes qui en auraient fait la demande (une demi-douzaine d'animateurs s'étaient portés volontaires pour cette exposition, venant soit de l'équipe du musée, soit de "l'information générale"). Les différences de formation initiales avaient donc toutes chances de produire des discours variables d'un cas à l'autre, d'autant que le registre très général et programmatique du discours "officiel", qui formulait des questions beaucoup plus qu'il ne proposait des réponses, n'était pas celui sur lequel les animateurs étaient sollicités à intervenir par un public généralement demandeur de précisions ou, au moins, de "sens". Force est donc d'aller, si l'on peut dire, au charbon, en produisant un minimum de "message" ou, en tous cas, de réponses aux questions : qu'est-ce que les immatériaux, qu'est-ce que le post-modernisme, qu'est-ce que tout cela signifie, etc. Et, tout au bout de la chaîne, ce sont les gardiens qui, avec (pour les contractuels) ou sans (pour les vacataires) formation préalable, sont amenés à répondre aux questions, après la visite, pendant, ou avant : "Beaucoup de gens, avant de prendre leur billet, me demandent de quoi il s'agit", explique un gardien, vacataire, "alors je leur réponds qu'il s'agit d'une expo technique, avec des vidéos-clips et des ordinateurs".

On mesurera, peut-être, une part de cette dérive, en comparant trois définitions de la problématique de l'exposition. Celle de Lyotard : "C'est, peut-être, en finir avec le narcissisme de l'humanité" (conférence-débat) ; celle d'un animateur : "Aller vers une libération de notre identité narcissique - ce qui

(1) Cette dernière citation est extraite d'un interview à Libération, 28 mars 1985 .

compte c'est l'imaginaire, pas la personne, pas l'individu" ; celle d'un gardien : "Les immatériaux, pour moi, c'est tout ce qui n'existe plus".

Impressions

Le public disposait cependant d'une information plus stable, sous la forme des documents imprimés vendus dans la petite librairie attenante à l'exposition - mais il semble que beaucoup de visiteurs l'aient ignorée, y compris parmi ceux qui déclaraient avoir besoin d'explications supplémentaires. Il s'agissait en l'occurrence du "petit journal" de l'exposition (sorte de récapitulatif de chaque "site"), et d'un catalogue qui - autre paradoxe - n'en était pas un, puisque composé de deux éléments : un "Inventaire" en forme de coffret renfermant les fiches cartonnées sur papier glacé présentant chaque "site", et un "Album" retraçant les différents moments de la conception de l'exposition, la série des principaux brouillons (certains journalistes ne manquèrent pas d'ailleurs de stigmatiser, comme prétentieux et d'un coût disproportionné, cette sorte de reliquaire de luxe). A cela s'ajoutait un livre intitulé "Epreuves d'écriture", fruit d'un processus d'écriture semi-collective qui consistait à demander à un certain nombre d'intellectuels, reliés par ordinateur, de rédiger des définitions et de dialoguer autour d'une liste de cinquante mots relatifs à la problématique de l'exposition, proposés par Lyotard. Là encore, ce qui était fourni au public n'était pas tant des réponses ou des "clés" pour la compréhension de l'exposition qu'une mise en scène, devant profanes et sous la direction du meneur de jeu, de l'activité de producteurs intellectuels, placés en situation de semi-compétition (qui donnera la définition la meilleure, ou la plus séduisante), et de confrontation avec une technique très diversement investie par les uns ou les autres. D'où, en guise de collaboration intellectuelle, un mélange assez inattendu d'interrogations philosophiques (comment définir le post-modernisme ?) et de questions pragmatiques : " Une fois qu'on a appuyé sur START, qu'est-ce qu'il faut faire ? ")

7 - LA PRESSE

La couverture de l'événement par la presse prend toutes sortes de formes, de la plus anonymement informative (communiqué ou entrefilet, non signé) à la plus "enthymématique" - cf. ANGENOT, 1982 -, la plus fortement investie d'un jugement de valeur, personnalisé et signé. On n'a pas pris en compte, dans les statistiques concernant la couverture par la presse (annexe 4), la première catégorie, très nombreuse et relevant davantage de l'information "maison" évoquée ci-dessus que d'un travail spécifiquement journalistique. Celui-ci, outre le "compte-rendu" ou la "critique" proprement dits, peut se présenter également sous la forme de l'interview, de la polémique, de l'enquête, de la description poétique, ou encore de la réflexion pédagogique (ainsi, la revue "Textes et Documents pour la Classe", destinée aux enseignants, a longuement analysé l'exposition).

La couverture de presse a été assurée à environ 50 % par l'étranger (1), avant tout l'Italie et l'Allemagne. En France, les périodiques (autres que les quotidiens) forment près d'un tiers du total, avec une grande variété de genres : hebdomadaires d'information, magazines culturels, mensuels professionnels... Pour ce qui est des quotidiens, la très faible représentation de la presse régionale atteste le caractère essentiellement parisien de l'événement, tandis que sa couverture réitérée par Le Monde signale là encore, on va le voir, les difficultés de prise de position analysées précédemment.

Il faudrait, certes, pouvoir comparer ces résultats avec des statistiques analogues construites à l'occasion d'autres expositions, pour en tirer des conclusions plus précises. On peut cependant observer un assez grand retentissement, tant par la durée (trois mois environ, du début du printemps au début de l'été, avec bien sûr un moment fort dans les six premières semaines), que par la variété, géographique et sociologique, des supports concernés.

(1) Contrairement à la France, où elle est couverte par l'argus de la presse, la compilation de la presse étrangère n'est pas forcément exhaustive.

Stratégies d'évitement

Reste à voir, par delà les statistiques, le contenu des articles. La plupart obéissent à ce qui fait le propre, et le privilège, de la "critique", à savoir la production d'une opinion, positive ou négative - par quoi le journaliste marque son autonomie, contrairement au discours "maison" qui, on l'a vu, est voué à une forme de célébration qui exclut l'opinion en première personne. Mais on note cependant un certain nombre de stratégies d'évitement de la prise d'opinion, qui confirment le rôle destabilisateur de cette exposition tel qu'on l'a analysé plus haut, vis-à-vis non tant de la relation au monde, que de la relation au milieu cultivé et à l'identité intellectuelle.

Une première forme d'évitement consiste à laisser parler l'auteur : c'est la fonction remplie - entre autres - par les très nombreux interviews de Jean-François Lyotard réalisés à l'occasion de l'exposition, jouant ainsi sur le charisme de l'intellectuel s'essayant à une nouvelle forme d'expression, là où c'est, d'ordinaire, la notoriété de l'artiste qui est sollicitée, laissant dans l'ombre un commissaire d'exposition quasiment anonyme. Une autre façon d'éviter de "juger" l'exposition elle-même, c'est de se prononcer sur son contenu et non pas sur sa mise en forme - et, si possible, sur le mode de l'interrogation ou du doute prophétique : "Je voudrais tant que ce symbole (le bas-relief égyptien) ne finisse pas par être détruit par l'implacable civilisation des "Immatériaux", conclut la pleine page, écrite sur ce même ton très "humaniste", consacrée le 4 avril par La Repubblica. On peut, enfin, s'en tenir à une simple description. Celle-ci peut se jouer, typiquement, par une accumulation tendant à un effet-catalogue : "La structure labyrinthique de l'exposition amène le visiteur à rencontrer et à traverser des "lieux" d'arts plastiques, d'architecture, de musique, de photographie, mais aussi de biogénétique, d'astrophysiques, d'alimentation, d'habillement, de machines linguistiques" (Il Giornale dell'arte, avril 85). Mais la description peut aussi, plus subtilement, s'appuyer sur l'artifice d'un regard "innocent" (c'est-à-dire dépourvu de jugement) comme l'est un regard d'enfant : c'est le parti, très habile dans sa double neutralisation de tout effet de sens et de tout effet de jugement, suivi dans le compte-rendu de Libération ("L'enfant s'est glissé subrepticement sous le comptoir : il est entré sans payer..." etc),

à l'intérieur d'un dossier dont l'abondance (quatre pages illustrées, un long chapeau, un compte-rendu, un interview, des interventions plus courtes d'intellectuels décrivant les différents aspects de la manifestation) dissimule, avec une grande maîtrise des effets de flou, l'absence de toute opinion, positive ou négative, laissant le champ libre à toutes les positions : ce qui est signalé ainsi, c'est moins la qualité intrinsèque de la manifestation que son caractère d'événement, à la fois créé et sanctionné par la presse (il s'agit, typiquement, du même effet performatif qu'accomplit un journal féminin titrant "Cette année, les chaussures plates sont à la mode").

Une dernière stratégie de flou, enfin, consiste à déléguer à d'autres (plus "spécialisés") le soin de décider ce qui doit être dit. C'est la voie suivie par Le Monde, qui consacre le 28 mars la une du supplément "arts et spectacles" à un long compte-rendu, assez neutre de ton ("un supplément de spectacle pour les penseurs"), du philosophe Jean Launay. Cette forme d'expectative ne va cependant pas résister à l'effet du temps qui, comme on l'a vu, élimine peu à peu l'aspect destabilisateur de cet objet-frontière, difficile à classer, pour permettre aux opinions de se construire, aux positions de se durcir. C'est ainsi qu'après un deuxième article (une colonne en forme d'enquête auprès des visiteurs, dans le supplément "sciences et techniques" du 2 avril - ce qui témoigne là encore du flou de cet objet, échappant en partie aux genres constitués par les différents "services" d'un quotidien), un troisième, signé d'un critique théâtral de renom, livre enfin en page culture, le 12 avril, une opinion bien tranchée. Elle est résolument négative. Appuyée sur un récit de visite, elle vise à la fois le contenu (pessimiste), la forme (dérisoire : "farces et attrapes", "magasin de curiosités naïf et macabre"), la qualité de la réalisation (pannes d'appareils), et le caractère novateur du projet ("rien de neuf"). A travers ces arguments c'est, en fait, la détermination à ne pas jouer le jeu qui est l'arme la plus efficace, par le refus de mettre du sens là où tout incite à en chercher ; et cet abandon du jeu lui-même, par la mise hors-jeu volontaire du joueur, constitue bel et bien une tentative de remise en questions (et, peut-être, de mise hors-jeu) du meneur de jeu : les "savants, penseurs, érudits" égarés hors de leur champ de recherche - c'est-à-dire, sur le territoire des autres.

Le pouvoir que s'arroge ainsi le critique n'est cependant pas sans risques ici, où le renversement de la hiérarchie habituelle permet à la cible de l'éreintement de ne pas rester, comme c'est le cas avec les créateurs "ordinaires", sans voix face au verdict du critique. D'où la réponse, publiée le 3 mai, de J.F. Lyotard - et on remarquera le caractère exceptionnel de cette procédure, qui tend à destituer le critique de son droit à l'opinion pour ramener l'affaire au registre du droit de réponse en usage lorsqu'il s'agit d'information. Les arguments utilisés sont d'ailleurs, en partie, consacrés à invalider le principe même de la production d'opinion par le critique, reposant sur l'"humeur", sur le "dogmatisme" (fiction d'une "description pure et simple"), sur la "démagogie" (fiction du "point de vue du visiteur quelconque", recherche du nouveau) ; même le totalitarisme est invoqué, avec référence à Auschwitz, à travers l'inculture et le refus des défaillances techniques. Et c'est, finalement, la remise en cause du débordement du territoire commis par le penseur qui se trouve retournée contre le critique, avec toute la hauteur du philosophe parlant au nom des siens ("nous"), et de l'écrivain habitué aux armes de la rhétorique (tel le "M." pour "Monsieur", qui précède tout le long du texte le nom de l'adversaire, marquant le mépris par l'ostentation de déférence) : "Si c'est M. Cournot qui rit, le ridicule nous est égal. Et si c'est lui et ses pareils qui monopolisent la tâche de cultiver le sentiment public, alors nous devons d'urgence nous en mêler".

On remarquera cependant que c'est dans la presse la plus proche du lieu de production (Libération et Le Monde, lectures privilégiées du public cultivé et des intellectuels), que la destabilisation, liée à cet "effet-frontière" évoqué plus haut, joue le plus, soit par l'évitement de l'opinion (stratégie du flou) soit, lorsque l'opinion finalement se construit, par durcissement des positions et implication des personnes. Par contre, dans les secteurs moins directement concernés, il semble que les positions soient à la fois plus fermes et moins problématiques. Ainsi dans la presse de droite, où le Quotidien et le Figaro pratiquent le refus du jeu par dénégation du sens (cf. l'annexe 5, "Extraits de presse") - France Soir s'en tenant à une prudente description. D'autres opinions négatives proviennent, plutôt, de la presse artistique spécialisée qui tend - on ne s'en étonnera pas - à mettre en cause les moyens formels. Par contre les périodiques proprement "intellectuels"

EXTRAITS DE PRESSE

" Les meilleurs moments font penser à ces séances de physique amusante du 18^e siècle où les beaux esprits d'alors se réunissaient autour du baquet de Mesmer (...) Est-il vraiment nécessaire que Beaubourg se charge du questionnement du monde ? L'Etat a-t-il besoin de philosophe ? " (Le Quotidien, 28/3/85)

" Une exposition de surréalistes attardés - avec l'humour en moins (...) ériger le jeu de mots en machine à fabriquer les idées " (Le Figaro, 29/3/85)

" Une zone nous explique pompeusement ce que savent les scouts : la carte n'est pas le terrain " (La Voix du Nord, 17/5/85)

" Si le discours philosophique avait cessé pour Lyotard d'être efficace, que n'a-t-il fait vraiment oeuvre d'art ? " (Art Press, mars 85)

" Pourquoi faire compliqué quand on peut faire simple ? Peut-être est-ce pour paraître plus savant ? " (Architectes, juin 85)

" Une exposition difficile qui passionne les adolescents férus de techno-science " (France-Soir, 13/4/85)

" Grise et moirée, pensée avec une admirable intelligence, très bien mise en scène " (La Quinzaine littéraire, 1/5/85)

" Ni description utopiste, ni dénonciation stérile, " Les Immatériaux " sont un parcours magnifique, à la fois artistique, ludique et didactique, dans les territoires inconnus de cette post-modernité. Et par delà les clivages anachroniques des sciences et de la culture, c'est aussi et surtout une règle du jeu pour un quotidien dont nous n'ignorons plus désormais les règles qu'à moitié " (La Gazette des Arts, 7/5/85)

" Il y a quelque chose de très vrai dans cette idée que nous vivons, et allons de plus en plus vivre, un " changement radical dans le rapport de l'homme à sa réalité ", que les concepteurs de l'exposition croient pouvoir caractériser comme une " dématérialisation de notre quotidien " (Révolution, 7/6/85)

... les expériences effectuées en
pensant les résultats à l'égard
technique de la "révolution".

... la "révolution" est une
révolution "révolution" (1/2/52)
révolutionnaire (1/2/52)

... la "révolution" est une
révolution "révolution" (1/2/52)
révolutionnaire (1/2/52)

... la "révolution" est une
révolution "révolution" (1/2/52)
révolutionnaire (1/2/52)

3. Exprimer son opinion

8 - PERCEPTION, COMPORTEMENT, VERBALISATION

Parmi tous les moments de l'interaction entre l'individu et le monde extérieur, la perception est l'un des plus incorporés, des plus individualisés, des plus immédiats. A ce titre, il constitue en soi un défi à l'objectivation, dans la mesure où il ne peut être saisi qu'indirectement : rien a priori n'indique comment quelqu'un perçoit quelque chose - sinon la propre perception de l'observateur, dont rien, cependant, ne garantit qu'elle soit extrapolable à d'autres.

Force est donc d'utiliser des indicateurs de la perception, plus ou moins immédiats (lorsqu'ils sont fournis spontanément par le sujet) ou médiats (lorsqu'ils sont construits ad hoc). Le comportement de l'individu face à l'objet perçu est, en fait, le principal de ces indicateurs, utilisé spontanément dans la vie ordinaire ; mais il n'est qu'un indicateur, soumis à distorsions dans la mesure où il ne ressortit pas du même moment que la perception elle-même. On peut distinguer, par commodité, deux grandes catégories de comportements significatifs : les conduites (pratiques, gestes...) et les verbalisations - orales ou écrites, plus ou moins spontanées ou sollicitées. A ces deux catégories correspondent les deux grands types de méthodes utilisées par les sciences sociales : l'observation d'une part, plutôt développée en ethnologie ; le questionnement d'autre part, plus ou moins standardisé (le questionnaire à traitement statistique) ou individualisé (l'entretien, de tradition plutôt psycho-sociologique).

Statistiques

Dans le cas qui nous occupe ici, l'observation des conduites passe, tout d'abord, par l'enregistrement des statistiques d'entrée à l'exposition : 206 000 visiteurs en 95 jours, soit une moyenne de 2170 visiteurs par jour (ce en dépit de la limitation à l'entrée du nombre de visiteurs admis, en raison des casques, obligatoires ; et en dépit, également, des pannes ayant entraîné la fermeture temporaire d'un certain nombre de sites). C'est un résultat moyen, sachant que la moyenne des expositions du cinquième étage est de 2900 visiteurs par jour d'ouverture (le maximum ayant été atteint par l'exposition Dali, avec un record de 8000 entrées quotidiennes).

Ces données, grossières, n'apprennent rien sur la composition de ce public ni, bien sûr, sur ses perceptions et ses réactions. En l'absence d'un questionnaire d'enquête administré à un échantillon représentatif (qui seul aurait permis, en bonne méthode sociologique, une évaluation précise concernant l'ensemble du public), nous proposons de recourir, pour le premier point (identification socio-démographique des visiteurs), aux ressources fournies, à l'intérieur de l'exposition elle-même, par un logiciel, intitulé "Variables cachées", qui proposait aux volontaires d'entrer eux-mêmes en mémoire leur âge, leur sexe, leur catégorie socio-professionnelle, leur lieu d'habitation - en échange de quoi les histogrammes construits avec l'ensemble des données disponibles étaient immédiatement produits sous leurs yeux (cf. annexes 6 et 6 bis) (1).

Les données ainsi produites ont, certes, les limites de validité propre à tout échantillon spontané ou, en l'occurrence, à tout questionnaire auto-administré. Si, cependant, on prend en compte l'importance, tout à fait exceptionnelle, de l'échantillon (plus de 25 000 réponses, soit un huitième de l'ensemble), ainsi que sa proximité avec les résultats enregistrés par les enquêtes menées pour l'ensemble du Centre sur échantillons représentatifs, on peut penser que ces données ne sont pas trop éloignées de la réalité, la plupart des réponses fantaisistes ayant été vraisemblablement éliminées du fait que n'ont été prises en compte que les réponses complètes (sauf pour la CS des étrangers, où la non-réponse n'a pas été considérée comme éliminatoire). Nous proposons donc de les utiliser - avec prudence - comme un indicateur, même imparfait, de la structure du public de l'exposition.

(1) Ce logiciel (dont on pourrait souhaiter qu'il soit systématiquement proposé dans les expositions) est dû à Michel Basle et Marie-Jo Dulac.

Ce public n'est, on s'en doute, en rien représentatif de la population nationale : plutôt masculin (56 % d'hommes), très jeune (87 % de moins de 40 ans, et 47 % de moins de 25 ans), très parisien (52 % habitant la région parisienne, dont 32 % Paris intra muros) et, surtout, très sur-sélectionné socialement, avec 49 % de membres des catégories "cadres supérieurs et professions libérales" (dont 31 % d'enseignants et chercheurs), ainsi que 28 % d'étudiants.

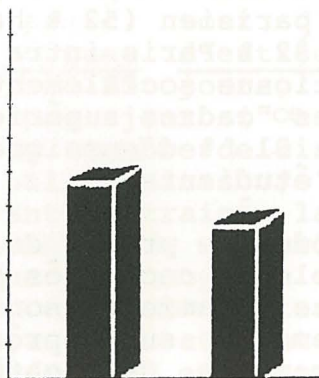
Il épouse en cela, grosso modo, le profil du public de Beaubourg dans son ensemble, à ceci près que les hommes et les jeunes (étudiants notamment) sont, dans l'exposition, moins massivement sur-représentés, alors que par contre les membres des catégories supérieures y sont encore plus sur-représentés (par l'effet, principalement, de l'âge plus élevé). Ces écarts par rapport à l'ensemble du public ne font, en fait, qu'aligner ce public-ci sur celui des expositions du cinquième étage, dont on sait qu'elles attirent, plus que tout autre lieu du Centre, une population conforme aux caractéristiques traditionnelles des catégories cultivées.

On peut observer également une évolution dans le temps : le public des derniers jours tend à s'aligner sur celui des expositions du cinquième étage en se rapprochant de celui de l'ensemble du Centre (plus de jeunes, moins de catégories supérieures), essentiellement par le biais des touristes, nettement plus nombreux qu'au début (32 % contre 17 %). Il faut voir là, certes, un effet saisonnier (puisque les quinze derniers jours se situent au moment des vacances d'été), mais aussi la conséquence d'un phénomène proprement sociologique, évoqué plus haut : à savoir que la proximité avec le centre du "cercle initiatique", avec les lieux de production ou, du moins, de haute consommation intellectuelle, se retraduit, sur le plan temporel, en antériorité. C'est là une caractéristique classique des champs culturels, qui privilégient cette forme spécifiquement temporelle de préséance qu'est la novation, l'originalité, la primauté - BOURDIEU, 1977-. On peut voir, ici, une conséquence de ce phénomène, dans le fait que ce sont les catégories à fort capital culturel (enseignants et chercheurs) qui subissent la baisse la plus sensible les derniers jours - alors que, à l'inverse, le moment le plus "initié", celui du vernissage, est celui où elles sont le plus sur-représentées, avec les cadres supérieurs et professions libérales, et les parisiens, tandis que les

les variables cachées

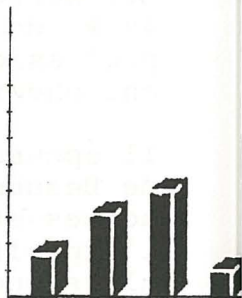
SEXE

56% MASCULIN
44% FEMININ



AGE

16% MOINS DE 19 ANS
31% DE 19 A 24 ANS
40% DE 25 A 39 ANS
10% DE 40 A 59 ANS
3 % PLUS DE 60 ANS



CATEGORIE PROFESSIONNELLE

18% CADRE SUPERIEUR
PROF. LIBERALE
31% ENSEIGNANT
PROF. LITTERAIRE
SCIENTIFIQUE
ARTISTE
10% TECHNICIEN
CADRE MOYEN
7 % EMPLOYE
OUVRIER



LIEU D'HABITATION

PARIS:
9 % 75001 A 75006
7 % 75007 A 75011
16% 75012 A 75020
BANLIEUE:
3 % EST
6 % OUEST
4 % NORD
7 % SUD
21% PROVINCE
27% ETRANGER



25765 REPONSES POUR LA PERIODE DU 26.03.85 AU 15.07.85

SEXE

MASCULIN	14582	56 %
FEMININ	11263	44 %

PROFESSION

CADRE SUP./PROF. LIBERALE	4616	18 %
ENSEIGNANT/PROF. LITTER./ARTISTE / SCIENTIFIQUE :	7882	31 %
TECHNICIEN/CADRE MOYEN	2554	10 %
EMPLOYE / OUVRIER	1841	7 %
COMMERCANT/AGRICULTEUR/ARTISAN/INDEPENDANT :	663	3 %
ETUDIANT/SCOLAIRE	7183	28 %
FEMME AU FOYER/RETRAITE/SANS PROF./CHOMEUR :	768	3 %

AGE

MOINS DE 19 ANS	4851	16 %
DE 19 A 24 ANS	7982	31 %
DE 25 A 39 ANS	10278	40 %
DE 40 A 59 ANS	2573	10 %
PLUS DE 60 ANS	881	3 %

LIEU

PARIS 1 A 6	2442	9 %
PARIS 7 A 11	1676	7 %
PARIS 12 A 20	4183	16 %
BANLIEUE NORD	1032	4 %
BANLIEUE SUD	1745	7 %
BANLIEUE EST	728	3 %
BANLIEUE OUEST	1608	6 %
PROVINCE	5335	21 %
ETRANGER	7816	27 %

Annexe 6 Bis

"VARIABLES CACHEES"

		Ensemble public CGP 1983	Ensemble échantillon "Variables cachées"	Premiers jours 26-31/03	Derniers jours 1-15/07	Vernissage	Journée Adhérents
		(*)	(**)	(***)			
Nombre		2425	25765	1510	3545	201	207
Sexe	Hommes	63	56	58	55	53	55
	Femmes	37	44	42	45	47	45
Age	-19 ans		16	15	19	6	13
	19-24 ans /18-25:42/		31	27	32	13	31
	25-39 ans		40	41	37	49	40
	40-59 ans		10	13	8	23	13
	60 ans et plus		3	4	3	8	3
Résidence	Paris	37	32	43	29	67	37
	Banlieue	16 53	20 52	20 63	18 47	18 85	38 89
	Province	19	21	19	21	5	6
	Etranger	26	27	17	32	9	6
CS	Cad.sup/prof.lib.		18	18	16	23	15
	Prof.intell...	25	31 49	35 53	31 47	42 65	42 57
	Tech./cad.moy.	16	10	11	9	15	10
	Empl./ouvriers	15	7	6	7	5	7
	Indépendants	3	3	2	2	3	2
	Etudiants/scol.	37	28	26	33	10	21
	Inactifs	3	3	2	2	3	3

(*) Cf. N. Heinich, Enquête sur le public du Centre Georges Pompidou, 1983 (Direction Administrative et Financière). L'idéal aurait été de compléter cette comparaison par les données relatives à la fréquentation de la grande exposition du 5e étage, mais celle de 1983 (la Pologne) présentait de ce point de vue un caractère tellement atypique, par rapport à ce qu'on sait de la fréquentation habituelle du 5e étage, qu'une telle comparaison s'avèrait inutilisable.

(**) Ensemble des réponses enregistrées au logiciel du premier au dernier jour de l'exposition, compte non tenu des réponses incomplètes (sauf pour les non-réponses des étrangers à la question sur la CS, qui n'ont pas entraîné l'annulation automatique).

(***) Les différences dans les caractéristiques du public entre les premiers et les derniers jours de l'exposition s'étant avérées plus marquées que celles existant entre le public de la première moitié (jusqu'à la mi-mai) et de la seconde, ce sont celles-là que nous avons choisi de faire figurer pour mesurer l'évolution de la fréquentation dans le temps.

femmes, et les plus de quarante ans, y sont moins sous-représentés : notons également une proportion importante (9 %) d'étrangers, qui n'ont évidemment pas grand chose à voir avec les touristes qui composent d'ordinaire cette catégorie.

Observations

A ce degré de généralité statistique, le public des "Immatériaux" ne présente donc guère de particularité marquante, pour peu qu'on ait en tête la très inégale distribution des biens culturels dont il fournit - comme pour toutes les "grandes" expositions du Centre Pompidou - une illustration normale.

Pour saisir, par conséquent, des comportements plus spécifiques, il convient de préciser et d'individualiser l'investigation. C'est dans cette perspective qu'ont été réalisés par un groupe d'étudiants trois types d'observation dans l'exposition : par "suivi" d'un visiteur, par "parcours" de l'exposition avec relevé du nombre de visiteurs présents sur chaque site, et par "postés" dans quelques-uns des sites, avec relevé d'éléments de comportement (parole, rire, port du casque, manipulations etc).

Des suivis, on attendait qu'ils témoignent essentiellement - en association avec un court interview à la sortie - de la durée de la visite et du temps passé à chaque site, de l'axe suivi (plus ou moins longitudinal ou latéral, à partir de la droite ou de la gauche, avec ou sans retours en arrière), des lieux non traversés, ainsi que de l'utilisation du casque. Malheureusement, les suivis effectivement exploitables sont trop peu nombreux (trois) pour autoriser des conclusions significatives. On notera simplement l'importance du temps passé (autour de deux heures et demi dans chacun des cas - respectivement une femme, un homme, et deux femmes), ainsi que la répétition des lieux non traversés (les zones 9, 21, 22, 23, 30 : "Peinture luminescente", "Visites simulées", "Vite-habillé" et "Les trois mères", "Précuisiné-préparlé", "Temps différé"), en raison, vraisemblablement, de leur situation topographique.

Plus faciles à réaliser, les parcours (annexe 7) offrent, par contre, des indications plus précises. D'abord, sur le nombre moyen de visiteurs aperçus

dans l'ensemble de l'exposition (190), et la moyenne des visiteurs présents à chaque site : 13,6, quelle que soit la forme de cette présence, de la longue station au simple passage. Les écarts sont importants d'un site à l'autre : de près de 29 personnes à moins de trois. Les meilleurs "scores", dans cette logique purement quantitative de l'affluence (qui recouvre à la fois la situation topographique du site, son pouvoir d'attraction et sa capacité à susciter un intérêt prolongé), vont pour l'essentiel aux sites qui présentent de la vidéo ou du cinéma ("corps chanté", "langue vivante", "nu vain"), avec une exception pour le "théâtre du non-corps" - au second rang - favorisé par sa dimension importante et sa position d'ouverture où les visiteurs découvraient, devant des vitrines contenant des maquettes en trois dimensions, le système de diffusion des textes par le casque variant en fonction de leurs mouvements.

A l'opposé, la visibilité la plus faible revient, d'une part, à la galerie de sortie (alors que la galerie d'entrée, dont elle constituait le pendant, semblait retenir davantage des visiteurs curieux, et pas encore fatigués) ; d'autre part, au dispositif "temps différé", placé dans un couloir tout au fond, que beaucoup n'ont pas dû remarquer ; et enfin - ironie du hasard, ou fait exprès ? - aux sites intitulés "petits invisibles" et "indiscernables" (vingt-sixième et vingt-troisième rangs).

Les sites proposant des "manipulations" (c'est-à-dire tout dispositif sollicitant une participation active du visiteur, qu'il s'agisse de pianoter sur un logiciel, d'appuyer sur un bouton ou, tout simplement, de marcher), ne semblent pas - ne serait-ce que pour des raisons matérielles - avoir massivement retenu les visiteurs ; sauf - exception notable - le site "arôme simulé", qui semble avoir beaucoup frappé (c'est ce qui ressort en tous cas des interviews), peut-être parce qu'il proposait une confrontation simple avec une expérience sensible rarement étudiée pour elle-même, et surtout pas dans une exposition. Les oeuvres classiques ou contemporaines, ne semblent pas non plus avoir particulièrement retenu les visiteurs qui (on le verra plus loin) déclarent souvent que l'exposition n'en comporte aucune.

Dans la limite, donc, de ce qu'il est possible de conclure d'un matériel malheureusement trop limité, il apparaît ainsi que le cinéma et la vidéo, objets traditionnels de la consommation de masse à travers la télévision, sont les seuls supports qui garantis-

Zones	Sites	Support Image	Support Son	Manipulations	Nombre	Moyenne	Rang
1	Vestibule	Oeuvre (sculpture)	montage		75	5,3	11
2	Galerie						
3	<u>Théâtre du non corps</u>	Maquette	textes		224	16	2
4	Nu vain Deuxième peau L'ange	films objets photos	textes		139	9,9	4
5	<u>Corps chanté</u>	vidéo	musique		403	28,7	1
6	Corps éclaté infra-mince surface introuvable	panneaux vidéo documents plan/papier	texte		56	4	15
7	<u>Indiscernables</u>	dispositif relief/écran	texte		24	1,7	23
8	<u>Matériau dématérialisé</u>	diaporama	montage		117	8,3	6
9	Peinture luminesc. Peinture sans corps Toutes les copies	oeuvres peinture machines	texte	x	35	2,5	21
10	Toutes les peaux Ration alimentaire	objets logiciel	texte	x	64	4,5	14
11	<u>Tous les bruits</u>	reproduct. partition	montage		86	6,1	9
12	Langue vivante Jeu d'Échecs Variables cachées Matricule	Vidéo dispositif Logiciel	texte	x	148	10,5	3
13	Petits invisibles Architecture plane	dispositif oeuvres	texte		33	2,3	26
14	Homme invisible Habitable fangeur pressé	hologramme objet diapos	texte		74	5,3	11
15	<u>Musicien malgré lui</u>	dispositif	musique	x	69	4,9	13
16	<u>Auto-engendrement</u>	dispositif	texte		51	3,6	17
17	<u>Creusets stellaires</u>	audio-visuel	montage		91	6,5	8
18	Ombre de l'ombre Trace de trace Espace réciproque Lumière dérobée	oeuvres photos hologrammes oeuvres	texte		109	7,8	7
19	Irreprésentable Images calculées	dispositif vidéo logiciel	texte	x	85	6	10
20	Odeur peinte Arôme simulé	oeuvres dispositif	texte	x	130	9,2	5
21	Visites simulées Profondeur simulée Référence inversée	dispositif hologramme oeuvres	texte	x	51	3,6	17
22 (**)	Vite-habillé Les trois mères	dispositif diagramme photo	texte	x	46	3,3	21
23	Précuisiné Préparé	objets ordinateur	texte	x	50	3,5	19
24	Monnaie du temps Négoce peint	écran objets oeuvres	texte		55	3,9	16
25	Terroir oublié tous les auteurs	audiovisuel objets	texte	x	49	3,5	19
26	<u>Labyrinthe du langage</u>						
27							
28	(4 zones, 16 sites, 11 plots)	logiciels	texte	x	389	27,8	
29							
30	<u>Temps différé</u>	dispositif	montage	x	14	1	24
31	Galerie et vestibule sortie	reproduction	montage		-	-	25

(*)

(*) Voir page suivante

Total = 2 667
Moyenne par parcours = 190
Moyenne des moyennes = 13,6

ang
11
2
4
1
15
23
6
21
14
9
3
26
11
13
17
8
7
10
5
17
21
19
16
19
24
25

(*) Ce tableau récapitule les résultats recueillis par une méthode d'observation consistant à parcourir l'exposition en notant pour chaque zone ou site le nombre de visiteurs qui s'y trouvent, de façon à pouvoir mesurer par l'accumulation de ces " parcours " le succès relatif des différents éléments de l'exposition. Cette formule d'évaluation est proposée ici à titre expérimental, dans la mesure, d'une part, où elle a été mise en pratique par des étudiants dans le cadre d'un travail de fin d'année dirigé par M.Théofilakis, et où, d'autre part, le nombre de parcours effectués (14) aurait dû idéalement être plus élevé, avec des moments plus diversifiés - ce qui aurait exigé des moyens que la modestie des conditions de cette enquête ne permettait pas. On voudra donc bien en considérer les résultats avec prudence, à titre indicatif.

Ceux-ci sont présentés en fonction des zones (première colonne), dans la mesure où tous les observateurs n'ont pas procédé selon l'unité minimale (idéale) qu'aurait été le site (deuxième colonne); les sites soulignés sont ceux qui occupaient à eux seuls une zone. On a ensuite cherché à donner les caractéristiques minimales des zones et sites, en résumant le type d'images qui leur servaient de support (troisième colonne), le type de sons (quatrième colonne), et en indiquant si le visiteur était ou non sollicité pour des manipulations ou une participation active (cinquième colonne).

C'est donc à la lumière de ces caractéristiques qu'il convient de comparer les différentes " performances " enregistrées en matière de nombre de visiteurs présents pour l'ensemble des 14 parcours (sixième colonne), avec la moyenne par parcours (septième colonne), ainsi que le rang occupé par la zone en question, en commençant par la moyenne la plus élevée (huitième et dernière colonne).

(**) Le site " Vite-habillé " ayant été condamné pendant une bonne partie de la durée de l'exposition, le score indiqué ici ne représente pas la performance qu'il aurait dû normalement réaliser, beaucoup plus élevée.

sent à coup sûr une audience importante, que ni les sollicitations ludiques des "manipulations", ni la légitimité esthétique des oeuvres d'art, ni les avancées de la technologie ou de la science, ne parviennent à égaler. Mais il faudrait, bien sûr, pouvoir prendre en compte toutes sortes d'autres paramètres (situation topographique du site, taille, texte diffusé dans le casque, thèmes abordés...) pour saisir, cas par cas, la logique des "succès", mesurés en nombre de visiteurs.

La troisième méthode d'observation utilisée, par "postés" dans un certain nombre de sites, semble à même elle aussi de procurer des informations intéressantes malgré, là encore, un nombre trop restreint (annexe 8). On devine en effet, à travers les descriptions ainsi réalisées, toutes sortes de décalages entre les attentes et les résultats obtenus. Attentes, tout d'abord, du public : parfois déçues en raison d'une passivité inadaptée (comme ces personnes qui stationnent devant le premier téléviseur de "temps différé", attendant sans doute le démarrage d'un programme alors qu'ils sont en train d'être filmés de façon que leur image leur soit diffusée un peu plus loin) ; parfois déçues par le produit même d'une activité, comme dans "Musicien malgré lui", où la musique formée par les mouvements des visiteurs ne semble pas toujours satisfaire ceux qui se sont prêtés au jeu.

Mais ce qui frappe le plus est, sans doute, le décalage entre les usages effectifs du public et les attentes, non de celui-ci mais des organisateurs, à travers les possibilités offertes - dans la mesure où on peut supposer qu'elles ont été mises en place pour être pratiquées. Or les quelques observations réalisées révèlent une fréquente et, parfois, importante sous-utilisation par le public. On a vu déjà, par exemple, que certains lieux ne sont tout simplement pas vus ("temps différé" en particulier), principalement du fait d'une absence de fléchage qui, à travers la volonté assumée de laisser le maximum de liberté au spectateur, accentue l'inégalité des différents sites du point de vue de leur situation topographique. D'autre part, lorsque les sites sont traversés, la visibilité des "objets" proposés n'est pas toujours telle qu'elle suffise à persuader le visiteur qu'il y a quelque chose à voir : comme dans "Creusets stellaires", où "certains visiteurs passent et ne se rendent pas compte de l'existence de ce site", ou dans "Auto-engendrement", où "les visiteurs passent une dizaine de secondes à chercher l'objet du

site". De même encore, les légendes ne semblent pas toujours lues, loin de là, et les activités ou manipulations proposées ne sont pas forcément perçues comme sollicitant une initiative du visiteur : on l'a vu avec "Temps différé", et c'est le cas aussi pour "Musicien malgré lui" où, en une demi-heure, "quinze personnes sont entrées dans la salle sans lire la légende et en ressortant presque immédiatement" (soit un peu plus du quart de l'ensemble des visiteurs y ayant pénétré). Enfin, les projections sur écran semblent souvent faire l'objet d'une consommation fragmentaire, interrompue avant la fin du programme.

Ces décalages entre les possibilités offertes et leur utilisation réelle (que l'on peut considérer, d'ailleurs, comme une contrepartie obligée de l'exceptionnelle richesse du produit proposé) n'empêchent pas cependant les "bonnes surprises" que constituent, pour le visiteur (et peut-être, aussi, pour l'organisateur ?), ces moments où l'objet mis à disposition surpasse les attentes. Ainsi, la fréquentation du lieu, l'obéissance aux consignes, l'assiduité dans l'audition des textes, ou encore l'excitation manifestée par les paroles et les rires en sont quelques indicateurs. C'est le cas par exemple avec "Arôme simulé", auquel on a déjà fait allusion pour son succès enregistré par les "parcours", ainsi qu'avec "Auto-engendrement", malgré une situation topographique apparemment défavorable.

Ce que, néanmoins, on retiendra avant tout ce sont, bien entendu, les conduites erratiques - dont on a vu déjà, dans la première partie, que le problème posé par le casque était l'une des principales manifestations, propre à cette exposition. Or ces conduites erratiques n'ont guère de chances d'apparaître dans les verbalisations après-coup produites au sujet de l'exposition, sinon sous la forme globale et radicale du "J'ai rien compris". Et pourtant, il est plus que probable qu'elles sont un élément déterminant (même si peu ou pas conscient) de la perception que le visiteur aura eu de l'exposition, et du jugement qu'il portera à son sujet.

On aperçoit là, par conséquent, une des limites de validité des entretiens et questionnaires, dont les résultats ont tout intérêt à être relativisés et complétés par l'observation des pratiques. On pourra y voir également une raison supplémentaire d'éviter les interrogations portant directement ou exclusivement sur les opinions (et, en particulier, les opinions sur les contenus) pour privilégier une

POSTES (*)

Musicien malgré lui : Pendant ces trente minutes, quinze personnes sont entrées dans la salle sans lire la légende et en ressortant presque immédiatement, alors que la majorité - cinquante-trois exactement - se sont prêtées au jeu en marchant comme des équilibristes sur les bandes de couleurs correspondant à des sons différents. En général, ils semblent jouer à comprendre mais ont l'air relativement vite déçus, dans une position d'attente, comme s'il devait se passer autre chose.

Temps différé : Pendant ces trente minutes, trente-sept personnes seulement sont passées par ce corridor à remonter le temps. Douze sont reparties sans visiblement comprendre ce dont il s'agissait. Un homme âgé est resté une quinzaine de minutes devant le premier téléviseur en attendant que quelque chose se passe. D'ailleurs il est frappant de constater qu'un grand nombre de personnes restent, passivement, devant la première télévision en attendant qu'il se passe quelque chose. Ils ne comprennent pas qu'ils participent à un jeu.

Arôme simulé : Durant ces quinze minutes 20 personnes y sont passées et s'y sont arrêtées. Une seule s'est intéressée uniquement à la projection, 13 ont testé les différents parfums, dont 4 ont regardé la projection mais pas dans sa totalité. Deux personnes seulement sont passées sans s'arrêter. Les appréciations générales semblent indiquer qu'une différence existe entre les deux types d'arômes. Généralement les individus préfèrent l'arôme naturel.

Il s'agit d'un site où les gens se divertissent (rires, sourires, conversation). Trois personnes seulement avaient déjà ôté leur casque avant d'arriver. Enfin il semblerait que les gens s'arrêtent devant l'écran si quelqu'un y est déjà arrêté.

Creusets stellaires : 23 visiteurs se sont arrêtés pendant ces vingt minutes. Ils ne restent pas jusqu'à la fin du programme qui leur est proposé. Ils ont été souvent surpris de voir qu'il se passait quelque chose à ce site, surtout lorsque l'information était projetée verticalement. C'est ce qui a fait que certains visiteurs passent et ne se rendent pas compte de l'existence de ce site. Ceux qui se sont arrêtés étaient la plupart du temps en groupe, et souvent c'était un membre du groupe qui attirait l'attention de ses camarades.

Jeu d'échecs : A leur arrivée les visiteurs deviennent explorateurs. En effet, l'absence de décor, si ce n'est celui du sol (l'échiquier) étonne, et le premier comportement est de chercher l'objet du site. Il est assez rapidement trouvé : dès qu'ils baissent les yeux puis qu'on les relève sur l'écran de l'ordinateur.

Lorsqu'on s'engage sur l'échiquier, la confusion, un moment dissipée, est ranimée par les projecteurs qui s'allument par intermittences au plafond. Il est probable que les visiteurs comprennent assez rapidement l'objet du site, et que les projecteurs leur font, par la suite, douter d'avoir bien compris, ou soupçonner une autre découverte.

L'unique tentative d'organiser une partie s'est soldée par un échec (manque de participants, passages fréquents).

Auto-engendrement : Ce site sans stand étonne par sa singularité. Les visiteurs passent une dizaine de secondes à chercher l'objet du site. Ils s'aperçoivent enfin de la présence de l'écran. Le texte diffusé par le casque ne commençant pas toujours au moment opportun, il y a comme un moment d'attente. L'observateur s'aperçoit au sourire des visiteurs que le casque s'est mis en marche. C'est l'un des rares stands où les visiteurs manifestent leur communion par un sourire collectif. Il y a généralement peu de monde, comparativement aux clips vidéo. Les enfants sont les plus intéressés. Bien souvent, ils écoutent plusieurs fois la bande - sans tenir compte du départ de leurs parents. Le site reste toutefois souvent vide peut-être à cause de son emplacement.

(*) On trouvera ici quelques compte-rendus d'observation en "postés", consistant à observer pendant un certain laps de temps les comportements des visiteurs devant un site choisi par l'enquêteur. 15 "postés" ont été ainsi réalisés.

interrogation sur les pratiques - choix méthodologique auquel l'analyse de la "réthorique du désespoir" apportait une justification plus générale.

Expressions

On peut distinguer, en matière de verbalisation, plusieurs niveaux. Le plus spontané, le plus individualisé et le plus informel, est le "bouche-à-oreille", qui a l'inconvénient d'être le plus subjectif et le moins susceptible d'une représentativité - la quantité d'informations ainsi recueillies ne corrigeant en rien, au contraire, le fait qu'elles dépendent étroitement de la position sociale particulière de l'auditeur (qui, en outre, est rarement conscient de cette particularité). Bref, c'est ce qu'on peut trouver de moins scientifique ; ce qui ne signifie pas qu'il s'agisse d'un matériel insignifiant ou inutilisable : encore faut-il le contrôler (1).

A peu près aussi spontané, mais plus formalisé, est le niveau de l'expression écrite, sous la forme du "livre d'or" ou du "cahier de doléances". C'est, en l'occurrence, de cette seconde forme que nous disposons ici, et dont il faudrait d'ailleurs se demander pourquoi, de la galerie d'art privée à l'établissement culturel public, elle passe du mode de la gratification à celui de la plainte, voire de l'insulte.

Ainsi en va-t-il du "Cahier de doléances" mis à disposition à la sortie de l'exposition (annexe 9), où les interventions négatives forment près des neuf dixièmes de l'ensemble. La raison principale du mécontentement, qui occupe près des deux tiers des thèmes abordés, tient au problème "pratique" du casque obligatoire et payant qui oblige les adhérents (possesseurs d'un "laissez-passer" qui leur permet d'ordinaire d'entrer à toutes les expositions sans payer, ni faire la queue) à attendre aux caisses pour acquitter le droit au casque. Ce dernier (5 F.) n'est pas tel qu'il justifie d'aussi violentes réactions, dont on a vu qu'elles tiennent à des raisons plus symboliques que pratiques. C'est ce qui permet de

(1) On remarquera au passage que c'est, avec les statistiques générales des entrées et le dossier de presse, le seul élément d'évaluation dont disposent d'ordinaire les responsables culturels.

DOLEANCES (*)

	Négatif	Positif	Total
Problèmes pratiques (adhérents, fermeture à 21 h...)	71	-	71 (63%)
Problèmes d'information (fléchage, petit journal, traduction...)	10	1	11 (10%)
Problèmes techniques ("pannes" du casque, musicien malgré lui...)	8	-	8 (7%)
Contenu	6	14	20 (18%)
Autres, illisibles			3
Total	95 (84%)	15 (13%)	113 (répon multi

(*) D'après les interventions des visiteurs dans les deux cahiers de dolé
recueillis, sur les trois qui ont été remplis pendant la durée de l'e
tion (l'un d'eux ayant été perdu). Le nombre total de ces intervent
s'élève à 97, mais elles ont été décomposées ici en unités thématiques
(certaines abordant plusieurs problèmes) ce qui explique que le tot
("réponses multiples") soit supérieur.

(*) Un échantillon de visiteurs a été choisi pour observer les interventions des visiteurs sur le site choisi.

comprendre la virulence de l'indignation ressentie et, dans certains cas, exprimée - le recours au cahier de doléances marquant en soi un seuil extrême, qui ne préjuge pas des réactions informelles qui ont pu se répandre par ailleurs. L'expression de l'indignation se fait sur le mode de la dénonciation ("inadmissible", "scandaleux", "anormal", "je proteste", "inqualifiable"), à fondement éthique ("honteux", "malhonnête", "incorrect", "mesquin"), voire juridique ("escroquerie", "rupture de contrat") - des actions en justice ayant même été ébauchées.

On n'aurait pu imaginer manière plus efficace de diriger, contre cette exposition en particulier et le Centre en général, le mécontentement le plus radical d'une partie du public - celle qui, justement, est la plus "proche" du Centre, la plus impliquée. A cela s'est ajoutée, pour l'ensemble du public, l'inhabituelle fermeture des portes à 21 h, en raison de la durée exceptionnelle requise pour la visite. Les autres problèmes abordés tiennent - dans des limites beaucoup moins spectaculaires - à l'information, jugée insuffisante (mis à part un compliment pour le "petit journal"), qu'il s'agisse des instruments matériels de la pédagogie (fléchage, documentation), ou de l'aide intellectuelle : "Je souhaiterais pouvoir assister et participer à une réunion sur le thème et le sens profond de cette exposition" - "Est-ce un luxe de demander à comprendre une exposition ?".

Quelques plaintes portent également sur les problèmes "techniques" ("pannes" du casque ou de "Musicien malgré lui"), dont on a vu déjà qu'ils n'étaient souvent que la re-traduction d'une interprétation erratique, imputant à l'objet ce qui ressortit d'une perception erronée du sujet. Par contre, les interventions relatives au contenu de l'exposition autorisent largement les jugements positifs, où se réfugie l'effet "livre d'or". Ceux-ci s'expriment essentiellement à base d'adjectifs ("très intéressante", "intéressante", "dément", "génial", "super", "fournie, condensée", "étonnante", "passionnante...), alors que les jugements négatifs dessinent, de façon souvent plus complexe, l'image que le sujet construit des auteurs de l'exposition, et de lui-même en fonction de ce contexte : "agression permanente, succession d'effets, colloques parisiens, bourgeois intellectuels parisiens" - "prétentieuse, obscure, vide malgré un projet intéressant et ambitieux, caricature, intellectualisme, tant de moyens techniques pour une telle médiocrité" - "masturbateurs, dévoyeurs d'oeuvres d'art" - "labyrinthe" -

"après tout, un centre culturel a une vocation pédagogique" ; ou encore : "impression d'être pris pour un con" - "Je n'ai pas le Q.I. requis pour comprendre" - "Je n'ai rien compris" - "J'aime les choses originales, les belles images et les beaux textes, mais là...".

Il ne s'agit là, bien entendu, que des réactions extrêmes, liées au caractère lui-même particulier qu'assume le geste d'inscrire, en première personne, son opinion, sur un support dont on ne connaît pas précisément la destination, ni les lecteurs. A l'opposé se situe l'entretien, qui ne sélectionne pas a priori les personnes particulièrement disposées à s'exprimer (sauf par le biais, non négligeable, des refus de réponse), et qui présente donc la particularité de recueillir une parole sollicitée, et non pas spontanée - étant admis que spontanéité et sollicitation ne sont pas des catégories discrètes, mais des degrés sur un axe continu.

A la méthode, classique, de l'entretien à la sortie de l'exposition, nous avons choisi d'ajouter deux autres formes, moins habituelles. La première a consisté à interroger, après-coup, des visiteurs de la première heure ou ayant exprimé au cours d'une interaction ordinaire des opinions mal représentées dans l'échantillon : il s'agissait donc là d'opter délibérément pour la méthode idéal-typique, par opposition à la représentativité statistique. Quant à la seconde, elle consistait en de courts interviews à l'entrée (une douzaine), destinés à recueillir rapidement les attentes du futur visiteur et la représentation qu'il se faisait d'une exposition dont le titre n'était, c'est le moins qu'on puisse dire, guère explicite - ainsi qu'à évaluer la nature et la quantité de l'information dont il disposait à son sujet.

Attentes

La plupart des personnes ainsi interrogées déclarent spontanément n'avoir aucune idée de ce que contient l'exposition. Il faut se garder, cependant, de tomber dans l'illusion naïve d'une "virginité" de l'œil obtenue par la désorientation vis-à-vis des repères et des catégories familières de la culture. Rien, en effet, n'est moins vide de représentations qu'un objet non identifié, dans la mesure où la vacuité des

formes appelle inéluctablement le remplissage par l'imagination : remplissage sauvage au sens où il n'est pas contrôlé, mais qui n'a rien d'aléatoire, puisqu'il permet de faire jouer à plein les habitudes ou, plus exactement, l'"habitus" individuel où se projette le moment d'une trajectoire sociale. Un objet non identifié c'est, autrement dit, une sorte de test de Rorschach, un lieu de projection d'autant plus riche en pré-notions qu'il est pauvre en explications.

On en a un premier exemple avec les deux extraits d'interviews présentés ci-après (annexes 10 et 10 bis), où une même caractéristique (l'inconnu, la nouveauté) change totalement de sens selon qu'on a affaire à un individu jeune, familier de Beaubourg (étudiant), ou à deux femmes retraitées, provinciales, dont c'est la première visite au Centre. Dans le premier cas, l'absence de toute information, la "nouveauté", sont des incitations positives à la visite ; dans le second, elles la découragent (puisque ces personnes n'ont pas l'intention de visiter l'expo) par un phénomène d'auto-exclusion cristallisé sur la question de l'âge ("c'est pas pour nous, ça s'adresse aux jeunes"). On voit jouer là, par l'effet de génération, une des principales lignes de fracture du champ culturel dont Beaubourg est à la fois la cible et l'opérateur.

Si l'inconnu peut être, selon les cas, attractif ou dissuasif, il laisse aussi libre cours, on l'a dit, aux projections et aux interprétations personnelles dont la juxtaposition permettrait de construire un objet à multiples facettes - mais pas, en tous cas, un objet neutre. Si un étudiant maintient jusqu'au bout l'hypothèse de la "découverte de l'inconnu" ("moderne", "nouveau", "quelque chose que je ne connais pas", "inconnu", "peu commun", "pas d'oeuvres d'art"), par contre une enseignante quinquagénaire, informée par un article dans Le Monde, attend une exposition sur les problèmes de création industrielle et d'utilisation de matériaux, tandis qu'une autre femme imagine "des sons, des images, des odeurs". L'effet de projection est patent dans la plupart des cas : un étudiant en maths-spé attend une sorte de méta-discours ("documents", "critique", "étude de l'art", "étude de notre civilisation") ; un ingénieur allemand, de la science, de la culture, de la musique, de la philosophie ; un jeune électromécanicien, de la matière, des techniques, des formes nouvelles ; un étudiant en philo (informé par Libération), de l'abstraction, de la philosophie, des

tableaux, de l'art moderne, des peintures classiques, des textes. De la technologie à la culture classique, de la culture scientifique à la musique, du discours à la sensation : on a là toute une gamme de pré-supposés, largement induits par les positions individuelles. Ainsi commence l'exploration d'une "terra incognita" déjà largement balisée - tous les explorateurs ne disposant pas, néanmoins, des mêmes cartes.

INTERVIEWS A L'ENTREE

1. Attiré par l'inconnu
(étudiant)

E - Qu'est-ce qui vous attire dans l'exposition ?

H - Premièrement je ne savais pas qu'il y avait une exposition. Je suis rentré dans le centre et voyant l'exposition, j'ai voulu voir ce qu'il y avait...

E - Et qu'est-ce qui vous paraît être à l'intérieur, à quoi vous vous attendez en somme ?

H - Euh...je ne sais absolument pas. Il y a des écouteurs, je pense que ça va m'intéresser, c'est nouveau donc...Pour moi j'ai l'impression que ça va être nouveau c'est quelque chose que je ne connais pas, c'est pour ça que j'y vais.

E - Vous avez l'impression que c'est une exposition d'oeuvres d'art?

H - Non sûrement pas d'oeuvres d'art... je vais à l'inconnu, je vais découvrir l'inconnu. Je ne sais pas ce que je vais voir.

E - Et les immatériaux, qu'est-ce que ça vous suggère ?

H - L'immatériel... je vous dirai en sortant. Là ce que ça me suggère... pas grand chose.

INTERVIEWS A L'ENTREE

2. Rebutées à priori

(retraitées de l'enseignement, provinciales, première visite à Beaubourg, assises dans le hall de l'expo qu'elles n'ont pas l'intention de visiter)

E - Est-ce que vous avez l'impression que cette exposition s'adresse à un public particulier ?

F
F1 - Non je n'ai pas l'impression, je me suis dit : c'est peut-être des sculpteurs, des architectes, j'ai pensé à ça.

E - Pour que vous refusiez d'aller la voir, c'est que ça ne vous concernait pas ?

F
F1 - Non ça ne me concerne pas... tellement... Si c'est des formes un peu baroques, où on ne comprend rien du tout, c'est pas la peine.. Et c'est combien le prix de l'entrée ?

F2 - Je ne sais pas, je n'ai pas regardé.

F1 - ... Et puis alors on voit rien du tout, on ne sait pas du tout... il y a l'affiche simplement, il n'y a pas autre chose.

F2 - Non je pense qu'il faudrait une certaine information avant de visiter.

F1 - Mais il y en a peut-être de faite non ? Il n'y a pas une information de faite ?

F2 - Il n'y a pas de tracts, il n'y a pas de dépliants.

F1 - On voit bien quand on monte, il y a quand même une affiche, à tous les étages, il y a une affiche qui indique qu'il y a une exposition. C'est bien. Mais j'avoue que le titre ne m'a pas du tout inspirée, le sujet ne m'inspire pas du tout.

E - Vous avez l'impression de ne pas savoir de quoi il s'agit ?

F₁ - Voilà exactement ! Enfin peut-être que les plus jeunes sont plus intéressés...

E - Les plus jeunes ? Parce que vous pensez que ça s'adresse plutôt aux jeunes ?

F₁ - Non, c'est pas aux jeunes ?

E - Je ne sais pas...

F₁ - Non mais je pensais que c'était aux jeunes plutôt...
Peut-être oui, des plus jeunes, enfin des plus jeunes... quand je dis plus jeunes, c'est quand même pas 18-20 ans, c'est peut-être 20-30 ans, enfin pour moi, par rapport à moi, jeunes mais enfin...

E - Alors vous venez à Beaubourg...

F₁ - C'est la première fois, je ne suis pas de Paris, je suis de Nantes mais d'abord on venait voir... d'abord l'architecture de Beaubourg ne nous inspire pas beaucoup, c'est sûr, mais on s'est dit quand même... j'ai entendu dire qu'il y avait quand même quelquefois des expositions très intéressantes à Beaubourg. C'est vrai, je l'ai entendu dire. On a vu quand même en bas l'exposition sur les lampes voyez, on a vu ça.

E - Mais alors les choses modernes...

F₁ - Non de prime abord ça ne m'emballe pas tellement. Souvent un peu incompréhensible, alors, pour nos mentalités...

F₂ - Si, il faudrait disposer de plus de temps justement pour étudier de plus près la question... on l'a fait trop rapidement.

9 - A CHAT PERCHE : PRENDRE POSITION

D'un entretien, on attend qu'il livre les représentations et les opinions entretenues par la personne à l'égard de l'objet étudié. Nous proposons de les analyser à travers les grands types d'opinions, dont le principe de production a été proposé dans la première partie (cf. le chapitre "La prise de position", et l'annexe 3 p 54).

Enthousiaste

Cette parisienne âgée de 35 ans, ex-physicienne reconvertie dans la vulgarisation (presse spécialisée et institution de vulgarisation scientifique de haut niveau), estime qu'il s'agit de "la manifestation de l'année", et en a beaucoup parlé en ce sens autour d'elle (précisons qu'il s'agit d'un interview "après-coup"). On peut voir un principe essentiel de son adhésion dans la proximité qu'elle entretient avec le cercle de production de l'exposition, qu'elle a vu "le jour de l'inauguration", grâce à une relation qui y avait participé. Elle en parle comme d'un objet "surréaliste", "novateur" et, en même temps, "décadent" : "c'est un peu décadent, mais la décadence il faut l'assumer, on est un peu décadents... Parce que c'est un peu informel, parce que c'est des idées un peu morbides qui sont brassées dedans, non ? Oui, je crois qu'il y a un peu d'idées morbides, de ... nihilisme... Déjà pour parler de non-matière, c'est quand même en marge de la matière...". C'est, également, quelque chose d'artistique, où l'art est représenté non tant par des oeuvres (encore que "il y avait des cubes superbes") que par "l'ensemble" : "l'art, il est partout... Je crois que l'ensemble c'était de l'art, parce que tout était dessiné... tout était pensé...".

Ces différents arguments de valorisation ne l'empêchent pas, cependant, de prendre de la distance, ce qui fait de sa position une forme un peu particulière d'adhésion ; elle n'est d'ailleurs pas retournée voir l'exposition, bien qu'elle en ait eu l'intention, n'ayant pu y passer que deux heures le jour du vernissage. Elle admet par exemple que ce

n'était "pas parfait", que le discours y était parfois "creux" - réserves dont on peut penser qu'elles tiennent en partie aux réactions négatives d'une partie de son entourage proche, telle cette collègue et amie, évoquée dès le début de l'entretien qui, ayant lu l'article de Cournot, n'a pas aimé : "Moi j'ai une copine qui est une fanatique du Monde, et elle n'a pas du tout aimé les Immatériaux, enfin elle a détesté".

Mais elle résoud cette contradiction en opérant des clivages : clivage, d'une part, entre "concepteurs" et "designers" aux premiers revenant le sérieux du discours ("cette espèce de philosophie, un petit peu, comment dirais-je ... cheap, un peu bon marché"), aux seconds l'humour, grâce à quoi les concepteurs ont dû être "dépassés" par "le côté fabrication" ("ça leur a échappé quelque part") ; et clivage, d'autre part entre, justement, le "sérieux" et l'"humour", le premier et le second degré : "Moi j'ai trouvé ça super, et j'ai trouvé beaucoup d'humour dans cette exposition. Alors que paraît-il ça ne serait pas volontaire... Moi j'ai trouvé ça bourré d'humour, enfin tous les éléments d'exposition avaient une espèce de deuxième ou troisième degré. J'ai appris par la suite que normalement il n'y était pas, que ce n'était pas volontaire, mais... Parce que des gens me l'ont dit, mais je pense qu'il ne se prenait pas vraiment au sérieux quand même. Parce qu'il y a beaucoup de gens qui ont pris cette exposition au premier degré en disant bon, ils font chier, ils prennent vachement au sérieux..."

Cette hypothèse du deuxième degré (ou, comme dirait Goffman, cette "modalisation du cadre"), maintenue en dépit d'une certaine pression de l'entourage, lui permet de marquer sa propre distance avec un univers intellectuel dont elle signifie explicitement qu'il n'est pas le sien, qu'elle ne s'y reconnaît pas (ainsi, parlant des intellectuels, elle dit que Le Monde est "leur" journal), sauf sous la forme "déliante" illustrée, justement, par cette exposition ("Je trouve que c'est bien justement, un peu intello, un peu délirant, comme ça, moi j'aime beaucoup"). C'est dans cette logique qu'elle revendique (avec l'assurance que seule peut conférer une certaine légitimité, propre à autoriser le choix de la marginalité) "le droit de ne pas comprendre" : "Je ne demandais pas à comprendre. J'en ai marre des trucs un peu raisonnables où tu dois comprendre, moi j'ai l'impression justement, ça aussi c'était bien, c'est qu'on te donnait le droit de ne pas comprendre,

même si par certains côtés c'était un peu émotionnel". L'aspect émotionnel est, justement, fortement mis en valeur, par opposition à l'intellect, à travers une description délibérément sexualisée et anthropomorphisée : "l'entrée dans le vagin", "au début j'avais l'impression qu'il y avait un sens, mais après c'est le caca hein, c'est comme dans la vie !" ou encore "J'étais allée chez les peaux" (le site des peaux artificielles). C'est, semble-t-il, dans cette même logique que la psychanalyse lui paraît constituer la dominante de l'expo.

Cette distance avec son propre entourage intellectuel, que son adhésion, elle-même distante, à l'exposition, lui permet de mettre en scène, se retrouve dans son dégoût, fortement affirmé, de ce qui fait, paradoxalement, la base de son métier : l'enseignement, la pédagogie ("J'ai horreur de l'enseignement") - jusqu'à prôner un certain élitisme sous couvert d'éviter l'ostracisme anti-intellectuels pratiqué, selon elle, dans les établissements culturels: "Que ce soit moins du genre la culture pour ma concierge, moi, ça me plaît. J'ai l'impression qu'il faut que la concierge devienne intello, et pas le contraire, non c'est vrai ! La vocation d'un musée comme ça, c'est pas de devenir complètement stupide... Tu ne vas pas te mettre forcément au niveau de madame Michu sous prétexte qu'elle n'est pas capable... Il faudrait faire des trucs quand même un peu pour tout le monde, donc aussi pour les intellos, il n'y a pas de raison !"

Son adhésion distanciée à l'exposition apparaît donc, d'une certaine manière, comme une façon de réactiver, ouvertement, la distance avec un milieu culturel et professionnel auquel elle n'adhère, manifestement, qu'avec des réserves, volontiers jouées sur le mode de l'excentricité, corporelle autant qu'intellectuelle : parlant du site "Vite habillé", où l'on pouvait se voir instantanément déguisé, elle exprime sa déception : "Pas terribles hein, les fringues ! C'est marrant que dans un truc comme celui-là, les fringues manquaient vraiment d'imagination. Moi rien ne m'allait dans ce truc-là, c'était trop standard".

Favorables

Apparemment bien différent est le cas de cette institutrice de 48 ans, habitant Limoges, qui vient de visiter l'exposition en compagnie de sa fille de 22 ans, étudiante en musique. Toutes deux sont manifestement contentes, même si les éloges ne tournent pas au dithyrambe. Si elles sont bien intégrées dans le monde de la consommation culturelle (la fille est adhérente du Centre, la mère est "très attirée par tout ce qui est art, peinture", et fréquente régulièrement, lors de ses séjours à Paris, Beaubourg, le Grand Palais, le Louvre), elles n'entretiennent par contre aucune proximité avec les lieux de production, à la différence du cas précédent ; ainsi, elle sont incapables de citer l'auteur de l'exposition, tout en sachant qu'il y en a un ("Je l'ai lu, on l'a marqué, mais j'ai oublié... J'ai pas bien lu, je peux pas vous dire le nom...").

Ce qui, par contre, les rapproche du cas précédent, c'est une volonté assez nette de se démarquer de leur entourage et, notamment, pour la mère, de ses collègues: "Au départ, j'étais pas pour venir, parce que les collègues de mon âge - "va pas voir ça, c'est nul, on voit des merdes, de la merde en boîte de conserve !" - c'est tout ce qu'ils ont retenu ! Mais moi, j'ai bien aimé !" Et, au-delà des collègues, c'est par rapport aux goûts et aux pratiques obligés que le démarquage s'affirme - et notamment l'exposition Renoir, mentionnée dès la première réponse ("Hier j'ai vu Renoir, je suis venue voir Renoir et puis ça ne m'a pas plu du tout"), et qui "attire les foules". Sans doute est-ce dans la même logique qu'est approuvé le casque, grâce auquel "on n'entend pas les réactions" (des autres visiteurs).

Plus positivement, elle apprécie la place laissée au "corps", à la troisième dimension, au relief, au volume - tout ce qui rompt, en somme, avec une exposition de peinture ordinaire : "Il y a énormément de recherches sur le corps, on parle beaucoup de corps. Et puis le corps dans l'espace, voilà, moi ce que j'aime beaucoup c'est que c'est pas plat, rien n'est plat, tout est ... Enfin il y a la troisième dimension, j'aime beaucoup ... Tout est en relief" (et elle parlera, plus loin, de "l'impression de volume"). Par contre elle se sent dépassée, voire un peu exclue, par l'aspect informatique (elle revient à plusieurs reprises sur le stage d'initiation qu'elle doit suivre la semaine suivante) : "Ce que je

regrette, dit-elle dès le début, c'est que je pense que les gens qui connaissent déjà l'électronique, qui abordent un peu l'électronique, ils aiment vraiment je pense, parce qu'il y a beaucoup de claviers, tout ça, et moi j'avoue que je n'ai pas encore fait de stage électronique, et j'aurais bien aimé m'amuser avec les claviers, comme ça, m'amuser..." Ce sentiment de frustration, ou d'exclusion (à cause duquel elle se promet de revenir) ne suffit pas cependant à entamer une disposition résolument positive.

Quant à sa fille, elle invoque des arguments un peu différents pour expliquer sa satisfaction - mais toujours sur un mode assez distancié vis-à-vis du contenu, des implications philosophiques. C'est, tout d'abord, l'objet culturel en lui-même qui la séduit, l'exposition considérée comme une oeuvre, qu'elle est en mesure de situer dans la série des oeuvres comparables : "Moi j'aime beaucoup ce genre d'expositions, parce que j'avais été voir Kafka, je trouve qu'il y a le même esprit, de construire vraiment une exposition, on ne place pas les choses comme ça, il y a toute une construction, une évolution, une logique, on veut faire passer quelque chose. Je me souviens : Kafka, j'en étais sortie - elle était beaucoup plus petite que celle-là - pourtant moi j'en étais sortie emballée, c'est tout un climat qui se dégage ..." (et, plus loin) "c'est comme un spectacle. C'est une expo spectacle ... (retour sur Kafka) ... et en sortant de là on a envie de connaître des choses et tout ..."

Elle met par ailleurs l'accent sur l'"humour" ; "ce qu'il y a de bien dans cette expo c'est qu'il y a énormément d'humour, ça j'ai vachement aimé. La merda di artista, tout ça, le café ... les oeufs durs c'est bien aussi". On peut se demander d'ailleurs ce qui, dans l'exposition, autorise ce parti-pris de lecture ludique, qui contraste avec le ton nettement philosophique, voire prophétique, des discours d'accompagnement ; peut-être est-ce, simplement, le mélange encyclopédique des thèmes, où le trivial voisine avec le métaphysique, introduisant des ruptures brutales.

Elle apprécie, enfin, la "liberté" laissée au visiteur, conformément, cette fois-ci, au discours "officiel" tel qu'il a été analysé plus haut : "On peut aller dans tous les sens, on est libre, parce qu'au début je comprenais pas comment ça marchait, et puis je m'aperçois qu'on peut reprendre le truc, on peut revenir dans la pièce, ré-écouter, puis ça

repasse après, c'est bien oui, en même temps on est très libre". Elle n'en suppose pas moins une logique sous-jacente : "Enfin je suppose qu'il y a toute une logique, que c'est pas fait du tout n'importe comment". Autrement dit, elle fait confiance aux concepteurs pour que, dans son propre parcours, le plus grand sentiment de liberté coïncide avec une cohérence intellectuelle sans faille. C'est la situation idéale, où le labyrinthe, loin d'engendrer l'angoisse, est vécu dans l'euphorie, parce que le sujet est persuadé que où qu'il aille, le chemin est le bon - ce qui est forcément le cas lorsque l'enjeu n'est pas de trouver l'issue, mais d'en effectuer la recherche. Il faut, en somme, imaginer Thésée heureux ?

Réservées

Un jugement positif de l'exposition peut s'accompagner de réserves importantes, mais portant sur les capacités d'intellection de la personne et non sur la qualité de l'exposition, qui semble ne pas pouvoir être mise en cause. C'est le cas avec ces deux visiteuses d'une cinquantaine d'années, habitant en province, et dont c'est, pour l'une la première et, pour l'autre, la deuxième visite à Beaubourg. N'ayant pas fait d'études supérieures, elles se disent, au cours de l'entretien, enseignant, mais elle sont en fait conseillère d'éducation et secrétaire "en section d'informatique". On va voir que cette aspiration à un statut intellectuellement reconnu, comme l'est celui d'enseignant, éclaire parfaitement le mélange de bonne volonté culturelle et d'humilité qui transparait dans leur propos.

Il n'est pas indifférent d'ailleurs, de ce point de vue, que l'incitation à visiter cette exposition leur soit venue non de leur milieu professionnel, mais du milieu familial, puisque c'est un neveu qui leur en a parlé ("j'ai un neveu de vingt ans qui était venu hier et qui m'a dit que c'était très intéressant, ça l'a passionné") - avec l'effet de génération corrélatif. Leur malaise, eu égard aux difficultés de compréhension, s'exprime en termes de flou ("difficiles à appréhender", "diffus", "brumeux", "fumeux"), en termes de rapidité ("ça va trop vite"), et en termes de trop-plein, de surabondance ("envahissement", "trop de choses nouvelles"). Mais ces facteurs de gêne, loin d'être imputés à l'objet lui-même, sont

retournés contre le sujet : si elles se sentent "frustrées", c'est qu'elles ont dû "passer à côté" - "quelque chose nous a échappé", "on était quand même un peu perdues", "on sait pas trop ce qu'on a compris", "pas dans le bain". L'échec est fortement intériorisé, même si apparaissent, timidement (comme des suggestions, et jamais des revendications) des regrets, concernant les moyens matériels et intellectuels dont elles auraient peut-être avantage à bénéficier : une préparation ("Je ne sais pas ce qui s'est fait au départ ... qu'il y ait des conférences, un entretien ..."), une sensibilisation ("il faudrait quand même sensibiliser le public, avant d'arriver, non ?"), un "fil conducteur", un guide ("un vrai guide, pas un livre") - tel que celui dont elles ont pu apprécier les services lors de l'exposition Renoir : "il faudrait y retourner, et il faudrait avoir un accompagnateur. Hier on est allées voir l'exposition Renoir, on est tombées sur quelqu'un qui était vraiment très très bien, très érudit, très très cultivé et qui a été formidable, pendant trois heures on n'a même pas senti nos pieds et à 4 h de l'après-midi on n'avait pas encore mangé, on était très bien, on n'y pensait même pas ! Pour vous dire ! Et bien là, c'était pareil, on avait besoin de quelqu'un qui nous sensibilise un peu à ça. La surprise n'est pas suffisante parce qu'elle laisse l'insatisfaction. Encore que, Renoir, on aurait pu la faire seules tandis que là, sans explications, sans la cassette, sans les écouteurs, est-ce qu'on aurait ...". De même enfin, elles regrettent l'absence ou, plutôt, le caractère insuffisant de l'avertissement préalable concernant le fonctionnement du casque : "On ne se rendait pas compte que quand on changeait, c'était fini, on pas-sait à autre chose ... Il faut le savoir ça ... Quand vous savez pas, et bien vous entendez plus rien ... Au départ on était inquiètes, on entendait puis tout d'un coup, crac ! plus rien ! Alors que la conversation n'était pas finie .. Vous voyez, ce sont des choses tout à fait immatérielles qui gênent ... Il y a des choses qu'on n'a pas entendues ... Moi je croyais, au départ je ne m'étais pas rendue compte qu'il y avait une liaison et qu'en changeant la vision ... enfin ... Et pourtant il nous l'a expliqué le monsieur, il nous a dit : il y a des boîtes rouges, en sortant d'un certain axe, on n'entendait plus rien ... Moi je pensais que ça ne marchait pas, je me suis dit "je ne suis pas tombée sur le bon casque !" Voyez la réaction, c'est une réaction de néophyte !".

Ainsi, l'ébauche d'une critique, même limitée à de simples détails de fonctionnement ("ce sont des choses matérielles qui gênent"), se change vite, dans la même séquence, en humilité, c'est-à-dire en auto-imputation de ce qui fait problème ("c'est une réaction de néophyte !" - ou encore, plus loin, pour expliquer leur embarras : "vous nous prenez à chaud"). Et ce n'est pas seulement les facultés intellectuelles du sujet qui se trouvent ainsi mises en question, mais jusqu'à ses sentiments, ses sensations, son plaisir ou son déplaisir, dont on ne sait même plus éprouver l'authenticité : "parce que quelque chose qui ne nous a pas plu, peut-être, c'est quelque chose qu'on n'a pas compris...".

Toutes sortes de signes attestent que leur niveau d'instruction n'est sans doute pas suffisant pour, comme elles le disent, "comprendre" : elles n'ont jamais entendu parler de "post-modernisme" ("Tu as entendu parler toi ? Moi non !), et n'ont aucune idée quant à l'auteur ou aux auteurs de l'exposition ; elles disent par ailleurs "astrologie" pour "astronomie" ("il y avait l'astrologie puisqu'on a vu la galaxie ..."). Ce handicap ne signifie pas pour elles, bien au contraire, exclusion ou auto-exclusion du monde du savoir, dans la mesure où leur bonne volonté culturelle n'est jamais en cause : elles ont multiplié les allers et retours dans l'expo ("ça nous est arrivé de revenir. On disait "tiens, là on n'est pas allées dans ce coin, on n'a pas vu ça", alors on y revenait. On allait et revenait, un peu ..."), elles expriment l'intention de revenir, de lire sur le sujet, de "ré-entendre pour approfondir" - "On s'est dit que si on pouvait avoir la cassette à la sortie, on l'achèterait, parce que justement on sentait qu'il y avait beaucoup de choses qui nous ont échappé".

Rien d'étonnant dès lors si leur perception du "contenu" global de l'exposition s'exprime soit par la négative ("chaos", "ce qu'on ne voit pas, ce qui est en dehors de la matière"), soit par la prospective ("le futur", "la science à venir", "la découverte"), c'est-à-dire, dans l'un et l'autre cas, par une projection, objective ou temporelle, de leur propre sentiment de désarroi, de tâtonnement dans l'inconnu.

Mais le fond du problème, qu'elles semblent par moments pressentir sans jamais l'explicitier c'est, selon toute vraisemblance, le décalage entre ce qu'"ils" proposent ("c'était ce qu'il voulaient nous

faire voir, non ?") et leur propre attente, qui n'est pas seulement intellectuelle mais existentielle, engageant la personne toute entière. Ainsi, essayant d'expliquer leur déception vis-à-vis du site "arômes simulés" : "Moi ce que je croyais c'est qu'on aboutissait au tableau, ou en le regardant ou en le recréant en soi, on arriverait en soi même à sentir les odeurs, en fin de compte c'est ça, recréer en soi les odeurs, les sentir rien qu'à les voir, je crois que c'était ce qu'ils voulaient nous faire voir, non ?" - ou encore : "Moi je vais vous dire : ça a un rapport avec le yoga, de toutes manières, parce que quand on fait du yoga, et bien on essaie en fermant les yeux malgré tout de recréer le son, de recréer l'image ou de recréer les odeurs, de les sentir ... Vous voyez un prunier et vous le sentez !".

Cette attente globale, à la fois physique et métaphysique, ajoute à la demande de savoir une forme de "demande de salut" (pour reprendre les termes de Max Weber - WEBER, trad. 1963-) - l'une et l'autre difficiles à concilier et, du même coup, à satisfaire, si même elles ne se font pas obstacles, comme la participation mystique à l'intellection rationnelle : "C'est ça le problème, observe l'une d'elles, on cherche à comprendre".

Sans opinion

Au lieu de se reporter contre le sujet, les réserves - lorsque réserve il y a - peuvent être imputées à l'objet même, c'est-à-dire à l'exposition, selon une gradation dans l'hostilité qu'on étudiera un peu plus loin. Mais elles peuvent aussi se résoudre en une sorte de paralysie ou, au moins, de suspension de l'opinion. Ces deux modalités sont d'ailleurs souvent très proches, dans le temps (telle cette étudiante, mentionnée plus haut, qui dans le cours de l'entretien passe d'une indifférence circonspecte à une hostilité marquée) et dans l'espace relationnel : tel ce couple où l'homme ne cesse de "demander qu'on lui explique", et la femme de soupçonner, avec irritation, "qu'il n'y a peut-être rien à comprendre" - ce qui donne, à la fin :

- Lui : "Vous comprenez, quand je sors d'un truc comme ça je n'ai pas envie de dire "c'est magnifique" ni au contraire de dire "c'est de la merde, c'est

épouvantable", parce que je n'ai pas d'opinion, là, moi ça me laisse assez indifférent".

- Elle : "Moi ça me laisse pas indifférente, je me pose des questions. Quand même je n'ai rien compris, il y a quelque chose à comprendre, quand même ! Il y a des milliers de gens qui viennent tous les jours voir ça, alors quelle est leur impression ? C'est vous qui allez nous répondre maintenant !".

Mais, contrairement à ce que semble suggérer, avec une certaine placidité, l'époux de cette visiteuse rendue irascible (et harassée), être "sans opinion" et "indifférent" n'est pas forcément la même chose. C'est ce qu'on va voir avec un autre visiteur, interrogé à l'issue d'une "animation" organisée après la visite, et destinée au groupe d'employés des PTT dont il fait partie. Agé de trente neuf ans, il habite Paris et possède un laissez-passer permanent du Centre, où il se souvient avoir visité dernièrement l'exposition Bonnard. Interrogé pour savoir s'il compte parler des "Immatériaux" autour de lui, il répond : "Je ne dirai pas que c'est bien ou pas bien. Je crois qu'on ne peut pas dire que c'est bien ou c'est pas bien, je crois que je dirai à des gens que je connais "Allez voir l'exposition, et après on en parlera", mais je ne peux pas dire c'est bien, c'est pas bien. Je ne crois pas que ce soit la meilleure façon de porter un jugement. Non, j'inciterai plutôt les gens à aller voir, et après on pourrait confronter. Je suis plus partisan de cette solution que d'expliquer, parce que je ne crois pas qu'on puisse vraiment l'expliquer. C'est très difficile".

Son embarras durant tout l'entretien montre bien que ce refus de prendre position n'est pas dû à une décision délibérée mais, bien plutôt, à un malaise, une tension entre des impératifs contradictoires, qu'il résoud en désertant le terrain de l'opinion, en abandonnant son privilège de visiteur, qui est d'émettre un jugement, c'est-à-dire en renonçant à profiter de l'"avance" prise sur ceux de son entourage qui n'ont pas encore vu l'expo : attendre que ceux-ci l'aient vue pour en parler, c'est donc abdiquer toute prétention à jouer le "taste-maker", le dicteur de goût.

Le malaise en question est, manifestement, lié à un problème de compréhension ("je ne crois pas qu'on puisse vraiment l'expliquer, c'est difficile"), voire à un problème de saisie du degré où sa propre compré-

hension se situe : a-t-il bien, ou mal compris ? A-t-il compris ce qu'il fallait comprendre ? En l'absence de réponse à cette dernière question, une seule chose est claire, c'est que rien ne lui permet de juger,

puisqu'il ne l'autorise à être juge - même pas son propre sentiment, lui-même indéfinissable.

Il lui faudrait donc, dit-il, lire, revenir - encore qu'il n'en exprime qu'assez mollement, l'intention - ne serait-ce qu'à cause du "commentaire", "désynchronisé", qui l'a "troublé" ("ça tombait un peu à plat suivant ce qu'on voulait faire ou ce qu'on voulait voir ... On suit un fil, et puis il y a un commentaire qui vient un peu troubler ...").

L'ensemble lui laisse une impression d'"angoisse", d'"enfermement", d'atmosphère "lugubre", et lui fait penser à un monde où "les individus n'existent plus", comme dans les films "1984" ou "Roller-ball" : "Le fait qu'on n'ait plus d'identité, je crois que ça, ça me chiffonne un peu".

Pourtant, il a apprécié certaines choses : les "explications" sur "l'activité économique, l'activité boursière" - zone à laquelle il est revenu plusieurs fois, la seule également où il ait vraiment écouté le "commentaire", "parce que je m'intéresse plus à la vie politique ou à l'économie". De même il approuve certains parti-pris formels, le fait de pouvoir "s'isoler", l'absence de fléchage aussi, car il "n'aime pas le dirigisme" - "je suis allé un peu à mon intuition".

Mais, là encore, il ne développe pas cette voie (la mise en avant d'une visite "sensible", intuitive, non intellectuelle), et se lance spontanément - bien qu'assez mollement, avec hésitation - dans une série de réflexions sur le contenu supposé de l'exposition : "un problème de génération", "ces phénomènes de l'informatique", "problème de neutralité", "les banques de données", "notre identité qui est en jeu", "de gros problèmes"...

En fait, tout se passe comme si, en produisant de lui-même ces propos d'ordre général, il se sentait tenu de mimer le discours exégétique de l'animateur dont il venait d'écouter les explications, et qui avait donc pu lui apparaître comme le niveau légitime de discours sur l'exposition. Il est frappant du même coup de constater ces effets de trouble, dont on ne peut s'empêcher de penser qu'ils ne sont pas en

grande partie imputables (mais il aurait fallu, pour le savoir, pouvoir interroger systématiquement un large échantillon de visiteurs avant et après une telle animation, ce qui était matériellement difficile dans le contexte de cette enquête). Qu'un individu puisse, à l'issue d'une telle entreprise d'assistance intellectuelle, être à ce point incapable de "tenir" une quelconque position (remarques sur le contenu ou sur la mise en forme, aise ou malaise) et d'émettre une quelconque opinion (positive ou négative), est le signe d'un désarroi qui laisse supposer que l'animation n'a pas forcément rempli la fonction à laquelle elle prétend. Mais cet unique cas ne préjuge en rien, bien entendu, de la qualité des animations en général, ni de leur impact sur d'autres visiteurs.

Méta-discours

Cependant l'absence d'opinion déclarée peut être aussi une posture tout à fait volontaire et délibérée, qui indique (comme toute position d'expertise sacrifiant le "jugement" à l'"observation"), que le sujet domine l'objet beaucoup plus qu'il n'est -comme dans le cas qu'on vient de voir - dominé par lui. Un exemple typique nous en est fourni par l'entretien qui va suivre, sollicité, comme le premier entretien analyse, afin de pouvoir illustrer une position théoriquement construite (cf. p.53) à laquelle aucun des entretiens réalisés directement à la sortie de l'exposition ne correspondait. Il s'agit d'un universitaire d'une trentaine d'années, enseignant et chercheur en philosophie et épistémologie, et doté d'un bagage multiple (ingénieur des Mines, maîtrise de psychologie, doctorat de philosophie) propre à faire de lui, a priori, un bon "expert" pour une manifestation de ce type. Ces propriétés lui confèrent également d'emblée une forte proximité avec le cercle de production intellectuelle, qui se manifeste par toutes sortes d'indices : sa présence au vernissage, en raison de relations personnelles entretenues avec "les gens qui étaient impliqués dans cette histoire" ; les références cultivées qui émaillent spontanément son propos (Lyotard, Klein, Bruno Schultz, Habermas, Borgès, Diderot, Boris Vian, Adorno...) ; l'identité propre au nom de laquelle il parle ("en tant qu'intellectuel entre guillemets"), et qu'il désigne, par un effet de redoublement, comme

le destinataire modal de l'exposition : "Je ne sais pas si c'est vraiment une vulgarisation ... Je crois qu'elle est très évidemment destinée à un public, je dirais, d'intellectuels ... Je pense qu'elle m'était adressée de toute évidence, à moi et à d'autres". Cette proximité induit, d'ailleurs, des attentes spécifiques : "A priori j'aurais attendu plutôt... Je m'attendais plus à une fête suprématiste qu'à ce qu'il y avait en fait, quelque chose d'à la fois événementiel et portant sur le monde, avec des objets aussi, mais avec une dominante picturale. Ça c'est très personnel, enfin je m'attendais plutôt à ça. Ou plutôt c'est peut-être ce que j'aurais voulu, en fait". Les attentes sont elles-mêmes construites autour des "rumeurs" engendrées par l'effet de proximité : "Déjà dès le vernissage il y avait des rumeurs, on savait ce qu'il fallait voir ... C'était par des amis qui avaient plus ou moins fréquenté les gens qui étaient autour de l'exposition, c'était l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours. C'étaient des rumeurs très déformées, très éloignées, sans doute issues du petit monde qui gravitait autour de l'exposition, ce qui fait d'ailleurs que j'ai pu aller au vernissage".

Contrairement à ce qu'on pourrait a priori attendre, cette proximité ne provoque chez lui aucune "implication" particulière (pour reprendre le schème de Norbert Elias) comme ce serait le cas avec, par exemple, des "aspirants" intellectuels amenés à investir cette manifestation comme un point d'appui dans un processus de positionnement vers le centre du "cercle initiatique". Il peut, au contraire, observer un "détachement", une distance qui lui permet de tenir, sur l'événement, un discours de maîtrise, qui dénie du même coup à l'événement lui-même la capacité à détenir la maîtrise de sa propre position dans l'espace qui leur est commun. Ce détachement, sensible dans l'énonciation à l'abondance des formules d'atténuation (les conditionnels, les "peut-être"), fait de lui, avant même d'être le juge que tout l'autorise à être, un spectateur de sa propre visite et de celle d'autrui. Il se rapproche ainsi de la position du sociologue (dont il est d'ailleurs, cela va de soi, professionnellement proche), ce qui explique la façon, tout à fait extraordinaire, dont son propos anticipe le guide d'entretien, de sorte que plusieurs questions sont répondues avant d'avoir été posées, et que les relances sont à peine nécessaires.

On peut citer plusieurs illustrations de ce détachement : la façon dont il décrit, en observateur et en

analyste, sa propre visite : "le parcours s'est fait en un sens que les spécialistes d'achalandage connaissent bien, c'est-à-dire en tournant de la droite vers la gauche, et avec quelques petites perturbations locales, c'est-à-dire qui ont été contraintes par l'attraction suscitée par telle ou telle petite chose qui brille, c'est un peu ça, les gens qui jouent avec des boutons, on est attiré, on repart, mais en gros ça a été plutôt à droite en entrant ..." ; la façon également dont il parle des casques : "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 voir" ; la façon dont il analyse les visites des spectateurs en général : "Je crois qu'il y a des lectures de surface, ludiques, de cette exposition, qui sont possibles. Des lectures littéraires, en se promenant de parabole en parabole, de métaphore en métaphore, on peut se laisser complètement aller à cette lecture là, et je pense, je ne sais pas quel effet elle a, mais elle est possible. Mais je ne crois pas qu'elle soit quand même très facilement comestible, ou du moins je ne sais pas si on en contrôle la digestion" ; la façon, enfin, dont il s'interroge sur la position des auteurs ("Je ne suis pas sûr que ça soit contrôlé, ça. Ça ne l'est peut-être pas, d'ailleurs"), tout en refusant fermement de s'identifier à eux, comme par exemple lorsqu'on lui demande s'il penserait à un autre titre : "Pour trouver un autre titre il faudrait, d'une certaine façon, que j'en investisse les intentions, ce qui n'est pas vraiment le cas. Je ne sais pas, non ... Je pourrais m'en tirer par une pirouette ou par un jeu de mots qui ne signifierait pas grand chose".

Ce détachement entraîne, du même coup, un retrait par rapport à la prise d'opinion, une sorte de "distance axiologique", qui se manifeste de deux façons : soit par la juxtaposition des deux types d'opinion, positive et négative, englobées dans un même univers des possibles ; soit - lorsqu'une opinion s'énonce malgré tout - par le fait qu'elle n'est jamais, ou le moins possible, tenue en première personne, comme un état d'âme, mais au nom d'une position (à tous les sens du terme) revendiquée par rapport à un certain état du champ intellectuel, justifiée et explicitée comme telle. Dans tous les cas (juxtaposition d'opinions

contraires ou référence à un contexte général), c'est un méta-discours qui permet la distance axiologique, c'est-à-dire un discours au second degré, qui prend pour objet de réflexion l'opération même de réflexion exigée par la production d'un discours.

Ainsi, cette position "mitigée" (qui domine, dit-il, autour de lui), est pour ainsi dire "dé-subjectivée" dans la mesure où elle est construite comme une propriété de l'exposition elle-même, présentée comme autorisant des positions contradictoires, conformément au "paradoxe du menteur" : "C'est compliqué en fait, c'est des réactions à plusieurs niveaux. D'abord un sentiment chaotique, très frustrant. Le second sentiment qui prédomine maintenant c'est l'idée peut-être que c'est une exposition douteuse, aux deux sens du mot, c'est-à-dire douteuse à la fois du point de vue esthétique et douteuse quant aux intentions qui sont manifestées. Donc finalement je ne sais pas trop si le fait que j'ai trouvé ça désagréable au premier abord n'était pas le signe manifeste de la réussite de l'exposition et du coup le sentiment d'être un peu berné, d'avoir été pris ... je veux dire, on ne pouvait pas faire autrement, une fois qu'on était dedans, on était forcément comme dans les paradoxes, le paradoxe du menteur : quoiqu'on fasse c'est fini quoi, on tourne en rond, on ne peut pas s'en sortir indemne. Alors on joue double sentiment, à la fois désagréable, mais pas raté sans doute. C'est l'impression générale que j'en ai retirée".

C'est dans ce cadre interprétatif, donné d'emblée, que vont peu à peu s'énoncer des opinions, à dominante négative mais intégrant néanmoins du positif. A ce dernier titre on peut noter par exemple qu'après deux heures et demie passées dans l'exposition, il y serait volontiers resté davantage ("Je suis parti avec les derniers visiteurs, c'était le soir. J'y serais volontiers resté plus longtemps d'ailleurs"), ou que la "cabine d'essayage" procure "un drôle de plaisir", par contraste avec "l'absence totale de figure humaine" qui caractérise l'exposition et que l'on peut considérer à la limite comme un "point-limite positif") : "La première image c'est peut-être les mannequins, les mannequins encore une fois aux deux sens du mot : à la fois les mannequins qui sont ces corps sans visage, qui sont pendus devant le défilement du film "M. Klein", ce qui évoque donc l'espace concentrationnaire, et aussi l'espace où notre optique ... où on est habillés par une sorte de vêtement de mode, on peut essayer des

looks différents. Ca a été pour moi les deux endroits très importants dans l'exposition et qui finalement m'ont paru lui donner un petit peu à la fois son sens et son absence de sens. C'est-à-dire que ce qui m'a vraiment frappé, c'est l'absence totale de figure humaine (...) au point que la séance d'habillage dans la cabine était presque un ultime refuge, dans ce labyrinthe : enfin on pouvait voir un visage, et c'était le sien (...) La cabine d'essayage, c'était une sorte de point noir, de point aveugle ou de point lumineux dans l'exposition auquel on pouvait se raccrocher un peu (...) s'arrêter sur l'image d'une figure humaine ... qui en plus est la sienne... et qui au fond fait un drôle de plaisir ..."

Plus souvent cependant s'énoncent des jugements négatifs, mais toujours ou presque au nom de valeurs générales (plus générales en tous cas que le simple "point de vue personnel" ou "l'impression" subjective), qui renvoient à une sorte d'éthique, plus ou moins explicitée, du travail intellectuel - même si, comme dans le passage qui va suivre, le registre investi d'emblée est celui de l'"impression personnelle" : "Des souvenirs plus négatifs ? C'est l'aspect magie de la technologie, qui personnellement ne m'impressionne pas du tout, c'est-à-dire la multiplicité des imprimantes, des ordinateurs et des points lumineux, j'ai l'impression que c'était très infantile, qu'on essayait de toucher à une espèce de plaisir de jouer avec ces petits boutons. Je m'y suis assez peu prêté, dans la mesure où c'est une chose pour moi qui n'est pas magique, l'informatique c'est quelque chose que je pratique, ça ne me pose pas de problèmes... C'est donc un peu gadget, là encore c'est l'image de Schultz pour décrire le monde moderne, c'est un monde de pacotille où on fabrique, on essaye de fabriquer quelque chose avec du clinquant, de la binteloterie et de la verroterie...".

Ainsi, en même temps que l'"impression personnelle" est immédiatement retraduite sur le registre de l'image du monde moderne, la prétention de l'exposition à construire une image de ce monde est du même coup renversée de telle sorte que l'exposition est présentée comme étant en elle-même, involontairement, une image de ce monde, et dans ce qu'il a de plus négatif : superficialité, partialité, soumission à la mode (c'est-à-dire soumission passive à l'influence beaucoup plus qu'exercice actif d'une influence). "Il me semble que ce qui a été proposé dans cette exposition, c'est une sorte de vision du monde, et une vision du monde moderne, post-moderne, qui me

paraît fabriquée de toutes pièces, d'une certaine façon ... Si je voulais qualifier cette exposition, je dirais que c'est une sorte d'exposition universelle des fantasmes des post-modernisants. C'est comme ça qu'ils voient le monde et ce n'est pas vraiment comme ça que je le vois". Et plus loin : "C'est un courant, dominé par quelques pensées. Il suffisait à la limite de voir à la sortie, dans la petite librairie qui est à la sortie, la liste des livres qui sont proposés, pour ne pas se tromper sur l'air du temps (...) C'est tout à fait à la mode. Il est incontestable que quand je dis que cette exposition s'adresse aux intellectuels, elle est câblée, tout y est, je crois que de ce point de vue-là il ne manque pas un bouton de guêtre. C'est vraiment l'exposition universelle !".

La série des jugements négatifs, même si elle semble d'emblée énoncée au nom d'une position personnelle ("sur la post-modernité. J'ai ma position, et ma position n'a pas été évidemment sans influencer probablement sur la façon dont j'ai vu l'exposition ..."), prend toujours appui sur une référence à un ordre plus général, qui est celui des courants de pensée ("la dispute Habermas-Lyotard"), voire à une éthique professionnelle : "Il me semble que tout ce que j'ai vu, au fond, va un peu à l'encontre des efforts que j'ai l'impression d'essayer de faire en tant qu'intellectuel entre guillemets dans cette histoire. Il me semble que maintenant il faut serrer les boulons, que c'est beaucoup plus difficile d'être rigoureux et d'assurer un minimum d'intelligibilité que de faire ce qui a été fait à cette exposition. Alors soit c'est une exposition philosophique et alors là je ne suis pas d'accord avec les messages qui sont véhiculés, soit c'est une exposition, je dirais, plus classique, qui vise simplement à monter les choses du monde, donc qui a des prétentions esthétiques, alors elle est ratée, si c'est ça qui a été fait. Je ne sais pas, en fait il me semble qu'il y avait les deux".

L'entretien, ouvert sur l'interprétation dichotomisante énoncée à travers le modèle du paradoxe du menteur, se refermera encore une fois sur cette même hypothèse dualiste ("Je me demande, à la limite, si les gens qui l'ont le plus appréciée ne sont pas ceux à qui elle a déplu, enfin ... C'est-à-dire que l'exposition est réussie dans la mesure où on est ... on se sent piégé"), qui objective sur l'exposition elle-même l'oscillation du locuteur entre une position d'analyste, d'observateur, et une position

de juge, porteur d'une opinion négative mais fondée sur des références communes, référent à un consensus professionnel. C'est donc bien la position d'expert qui autorise cette distance axiologique et, avec elle, la maîtrise des effets induits par l'objet, en l'occurrence la perception et le désamorçage des "pièges", c'est-à-dire des impératifs contradictoires (comprendre et sentir, viser l'universel et s'intéresser à l'esprit du temps, se délecter et être dérangé dans ses habitudes).

Aussi, loin d'être l'indice d'un manque d'assurance, l'absence de "position" ferme et immédiate doit-elle être comprise ici, bien plutôt, comme l'effet de l'utilisation maximale des ressources que sollicite, à des degrés divers, tout acte de consommation intellectuelle. C'est bien le privilège du mandarin chinois ("A la fin, dit-il à propos de la cabine d'essayage, je me suis retrouvé en mandarin chinois") : l'accès au méta-discours.

Mitigés

Lorsqu'elle ne trouve pas son support et sa cohérence dans le recours à un méta-discours, la position "mitigée" vis-à-vis de l'exposition, c'est-à-dire la réserve ou la distance qui ne donne lieu ni à l'auto-disqualification humiliée (position 3) ni à une disqualification plus ou moins radicale (positions 7 et 8) - cette position "mitigée" donc tend à se présenter sous une forme impure, ambiguë, flottante. On va le voir avec ce couple d'enseignants parisiens (lui enseigne les mathématiques, elle les arts appliqués), âgés de 37 ans et adhérents du Centre : tout l'entretien révèle une série d'oscillations, entre des opinions positives (éloges) et négatives (critiques) ; entre des points de vue sur la forme et sur le contenu ; et enfin, entre l'homme et la femme - lui plutôt positif ou plus prudent, elle plus négative, mais sans rien d'unilatéral.

Comme dans l'entretien précédent, on trouve une tentative de retournement, au profit de l'exposition elle-même, de l'effet négatif qu'elle produit : la femme s'avoue mal à l'aise, mais ajoute que "c'est bien si le but c'est de mettre mal à l'aise", et tous deux relèvent l'impression d'anonymat et d'individualisation, et s'en plaignent tout en admirant son

efficacité, voire en regrettant qu'elle ne soit pas poussée plus loin. Elle : "Il aurait été souhaitable que nous ayons aussi un costume gris, pour qu'on soit encore plus désidentifiés, encore plus anonymes !" - lui : "on aurait dû avoir des costumes qui nous rendent encore plus anonymes, ç'aurait été encore plus drôle je crois !"). Mais la jeune femme, qui pourtant a bien aimé "le départ, l'ambiance de flux, et l'espèce de solitude aussi", se déclare d'emblée "déçue", "désenchantée", n'ayant "pas compris" ; si cette déception semble, un moment, pouvoir se subjectiver ("on perd le fil", "j'ai pas dû suivre le circuit dans le bon sens"), elle est bien vite objectivée par le biais des critiques adressées à l'exposition : critiques soit formelles ou techniques ("le casque ne fonctionne pas bien", "les mannequins sont moches, on n'y croit pas", il n'y a pas assez de "participation, d'activité" pour les spectateurs), soit portant sur le contenu ("angoissant, effrayant"), avec une assez forte connotation anti-intellectualiste ("pas assez tactile, pas assez épidermique" - "j'ai regretté qu'il n'y ait pas plus de cellules, de propositions sur les sons, les odeurs, les parfums" - "on ne peut pas palper"). On trouve également, une expression de son malaise dans l'hypothèse, qu'elle fait à un certain moment, d'un regard omniscient, sous la forme de la caméra invisible : je suis sûre qu'il y a des caméras invisibles qui ont dû filmer".

Son mari n'est, le plus souvent, pas d'accord avec elle, mais les oppositions sont peu marquées en raison, justement, du caractère également peu marqué des positions elles-mêmes. Si elle se plaint de n'avoir pas compris, lui déclare que ça lui est "égal" ("Je ne sais pas si j'ai compris ou pas compris, ça m'est un petit peu égal, je veux dire ... pour moi c'est pas important, peut-être que je comprendrai plus tard les liens ...") - de toutes façons il n'a "pas tout vu", et pense qu'"il faudrait un temps fou" ("au moins 24 h") pour tout voir. De même, si elle estime que l'exposition s'adresse à des "spécialistes" (notamment, "spécialistes des logiciels"), lui se contente de penser que "ça s'adresse plutôt à un certain niveau de culture ou de préoccupations soit scientifique, soit littéraire ou philosophique - un niveau intellectuel". Et de même encore à propos de la présence d'oeuvres d'art dans l'exposition ; elle se contente d'une réponse assez vague ("oui, je pense qu'au niveau des couleurs, des lumières ..."), tandis que lui développe une véritable interprétation esthétique : "Non, moi je ne pense

pas qu'il y ait vraiment des oeuvres d'art, enfin voulues comme oeuvres d'art. Il y a le Chardin oui, qui est là, des choses comme ça qui sont référencées comme oeuvres d'art, ou le Monory, mais ce n'est pas une exposition qui expose des oeuvres d'art. C'est une exposition qui expose des situations, qui met en scène des visiteurs. Je crois que c'est son propos de mettre en scène le visiteur, ou en situation, de créer des situations pour le visiteur".

C'est, d'ailleurs, sous cet angle formel qu'il exprime d'emblée son opinion, positive : "Je pense qu'elle est plutôt bien présentée" (elle : "Moi, je suis déçue par rapport à ce qu'on m'en a raconté") - et, plus loin : "Ce qui me paraît nouveau, c'est sa mise en scène, l'espace ... C'est une forme de théâtre dans lequel on a mis le spectateur, enfin le visiteur, en scène, mais tout en le dématérialisant volontairement". Peu à peu, cependant, il va formuler, en écho aux critiques exprimées par sa femme, des réserves portant soit sur la présentation, soit sur le contenu, sur la présentation : "trop dense, manque de "menu" proposé au visiteur, décalage de ce qu'on entend par rapport à ce qu'on voit : "Le commentaire n'est pas un commentaire ... ne tourne pas autour de ce qu'on voit ... c'est plutôt un commentaire décalé, pas vraiment un commentaire ... il y a un assez fort décalage entre le texte et l'image. Volontaire, une espèce de collage décalé". sur le contenu : "pas très riche, pas très interactif" en ce qui concerne les logiciels, "très intellectuel, pas tellement visuel", "neutre, objectif, pas chaleureux, déshumanisé", "pas tactile". Enfin, comme sa femme, il avouera son "impression d'être manipulé", son malaise devant le "pessimisme" de la vision proposée, qu'il interprète comme une projection du futur, "inquiétante". Mais, là encore, il est difficile de décider si le malaise en question, incontestable, doit être imputé à un relatif échec de l'exposition ou, au contraire, à son crédit : de même que les éloges et les réserves, les opinions et les constats, les appréciations sur le fond et sur la forme, c'est le sens même donné au sentiment éprouvé qui oscille, du discours de l'homme au discours de la femme, et au fil de chacun des deux, entre des interprétations contradictoires, des questions ("qui a fait l'expo ?"), des ébauches de réponses, qui font de cette exposition, dans laquelle ils ont pourtant passé deux heures et demie, un objet ouvert, autorisant toutes les positions.

Négatifs

Analogue, bien qu'inversé (l'homme étant ici plus négatif que la femme), et un peu plus nettement marqué dans le sens d'une opinion défavorable, apparaît le cas de ce couple, également très proche du précédent du point de vue de la position sociale : il s'agit, là encore, de deux enseignants (lui de mathématiques, elle de dessin), âgées de 37 et 38 ans, également adhérents du Centre, habitant la banlieue est ; précisons que lui a fait une école d'ingénieurs.

Ils se disent, d'emblée, "très déçus", mais avec, on va le voir, des arguments variés, et une tonalité assez modérée. La femme a plutôt tendance à tirer vers la subjectivation de l'échec, vers l'auto-disqualification - d'où l'abondance des interventions en première personne, qui permettent de mettre en suspens le jugement sur l'exposition elle-même : "je me suis ennuyée", "je ne me sens pas concernée", "j'étais pas dans le coup" ("je n'avais pas le papier aussi, je crois qu'il y avait plein de gens qui se baladaient avec un mode d'emploi" - lui : "Ah bon ? J'ai pas fait attention !"), "je me suis sentie débranchée", "moi je ne suis pas une intello", "nous on est profs dans des banlieues est, on est en contact avec des gens qui seraient complètement largués" - et encore : "j'ai rien compris", "c'était fatigant, j'avais envie de m'asseoir, heureusement qu'il y a des fauteuils dehors", "j'ai pas envie de creuser", "je ne me suis pas sentie dedans" - etc. C'est donc un sentiment d'exclusion qu'elle exprime et qu'elle tente de rationaliser par la revendication "sensorielle" (exactement, on s'en souvient, comme la femme du cas précédent), à travers le manque d'expériences liées à l'odorat, au toucher etc ; ce besoin de sensorialité, comme une sorte de réaction à ce qui semble perçu comme une exclusion intellectuelle, se manifeste à travers l'envie et, tout à la fois, la peur de "tripoter", que lui-même semble partager, à en croire l'échange suivant. Elle : "Parfois j'avais envie de "tripoter" certaines choses, mais je me suis dit bon sang, si je tripote ça, si ça se trouve ... "Lui : Les petits machins sur les plateaux de balance qui étaient suspendus les uns aux autres ... - Elle : Il y avait des fils très fins avec des sortes de ... - Lui : "Voilà, je me suis dit si jamais j'y touche, ça va se casser la figure ! - Elle : Mais j'avais envie, je me suis dit est-ce que ça ne va pas changer quelque chose, je me suis dit

peut-être que ça balance tout, alors ça m'a ..." (et plus loin, à propos de ses élèves à qui elle ne compte pas parler de l'expo : "Ils décrocheraient très vite ou alors ils feraient les idiots, ils tripoteraient tout ... Ils s'amuseraient beaucoup remarquez ! Mais moi j'aurais très peur qu'il y ait quand même des choses ... j'aurais très peur qu'ils fassent des bêtises, quoi !").

Ce qu'elle met en cause, ce n'est donc pas la valeur de l'exposition (à laquelle elle prête, au contraire, "une progression", "une cohérence"), mais bien sa propre capacité à s'y intégrer, à l'habiter conformément à des normes qu'elle ne maîtrise pas, telle une visiteuse de milieu modeste invitée chez des grands bourgeois. Lui, par contre, se laisse moins intimider, et lorsqu'il avoue sa déception (pas assez de "perceptions", le site du musicien malgré lui dont il est sorti "très déçu par rapport à un synthétiseur"), c'est pour critiquer l'absence d'"ordre précis", le caractère hétéroclite ("un peu de tout partout"), bricolé ("c'est pas de l'art, c'est un débordement de toutes les techniques, tous les hologrammes, tous ces machins là ... C'est un bricolage au laser ..."), "discontinu" (au niveau du casque). Et s'il formule, comme le couple précédent, l'hypothèse d'une manipulation cachée ("Je croyais être le jouet de trucs prémédités ... Je pensais qu'on m'avait mis ... qu'il y avait quelques petits pièges"), c'est pour la ramener immédiatement à "quelques petites astuces, des petits clins d'oeil par-ci par-là" - par opposition à quoi il voudrait voir "imposer un sens" de la visite, se sentir plus expressément guidé.

Il peut, du même coup, formuler un jugement d'ensemble assez nettement négatif, mais sans pour autant le revendiquer comme une opposition virulente, et en y mettant donc toutes sortes d'atténuations : "Ca m'ennuie de dire ça, parce que ça va avoir un sens péjoratif que je ne voudrais pas forcément mettre, mais c'est une certaine mode, une mode intello ... Bon c'est péjoratif ce que je dis, mais enfin ..." - et plus loin : "On est amenés à dire des trucs un petit peu catégoriques ... Moi j'aurais plutôt envie de dire que c'est quelque chose d'assez prétentieux qui a un peu raté son coup. Mais bon, évidemment, c'est ma réaction à moi, c'est pas ... Je suppose qu'il y a plein de gens qui réagissent autrement ...".

Hostiles

A la différence du cas précédent, ces deux visiteuses, enseignantes de littérature à Paris et habituées des expositions, ne prennent guère la peine d'atténuer une franche hostilité, même si l'une des deux paraît moins radicale que l'autre, mettant surtout en avant des obstacles physiques qui, manifestement, sont un symptôme bien plutôt qu'une cause de malaise : "Je ne supporte pas les casques" (l'autre : "ça tient chaud et ça n'a aucun intérêt"), "je ne supporte pas ça", "je suis très sensible au bruit" ; elle invoque de même à plusieurs reprises la "fatigue", la "lassitude", et reconnaît avoir visité l'exposition de manière "décousue", en raison du "manque d'intérêt".

Le seul élément jugé positif, ce sont les photos ("c'était la seule chose d'à peu près beau, c'était la seule chose d'à peu près non artificiel, à peu près naturel"). Le plaisir esthétique, à part cela, n'y trouve guère son compte ("de l'art non, je n'en ai pas vu" - "c'est une prothèse d'art ! Oui, c'est ainsi que je vois l'exposition : une "prothèse"), pas plus que la satisfaction intellectuelle : "Non, moi je n'ai pas tout vu", admet l'une - et l'autre : "Non, mais j'ai l'impression de ne pas avoir eu envie de tout voir !".

Or l'échec est imputé, sans aucune ambiguïté (du moins pour celle qui n'invoque pas la fatigue ou le désagrément du casque), aux propriétés de l'exposition elle-même, caractérisée par sa superficialité, ou son artificialité, et sa vacuité : "ennuyeux et vide", "brillant et vide", "bavardages", "fantaisie pour des vérités premières". Et si elles ne se sentent même pas frustrées d'explications complémentaires, qui auraient pu les éclairer et modifier leur opinion, c'est qu'il ne s'agit là pour elles que de "faire joujou", de "parler pour ne rien dire" - les manipulations informatiques étant réduites à de simples "pianotages" ("non, je n'ai pas pianoté").

Cette franche hostilité n'est cependant pas tout à fait spontanée, puisque l'une d'elles reconnaît avoir été influencée par l'article de Cournot dans Le Monde : "L'idée que j'avais de l'exposition, c'est la même que j'ai en sortant ! (rires) Oui, j'avais lu pas mal d'articles là-dessus, je savais que c'était ennuyeux et vide, mais bon, j'ai quand même voulu voir (...) J'avais lu l'article de Cournot". Tout se

passé donc comme si leur rejet massif de l'exposition s'appuyait sur une instance de légitimité extérieure, qui leur permet de faire état d'une disposition générale à l'égard des objets culturels, dont cette hostilité particulière à l'égard des "Immatériaux" n'est qu'une modalité : lorsqu'on leur demande à quoi elles l'associent, elles mentionnent un tableau d'Yves Klein, ou une musique électro-acoustique. C'est donc tout l'art contemporain, et la rupture qu'il opère avec la "naturalité" et l'"authenticité" de l'oeuvre d'art dans son acception classique, qui se trouve en fait concerné par cette sorte de raidissement contre l'exposition.

Là encore, c'est le sentiment d'exclusion par rapport au monde intellectuel qui se trouve mis en jeu : l'exposition est destinée à une "petite minorité", à un public "intellectuel" ("C'est pas l'ouvrier de chez Renault qui va venir ici !"). Mais si elles peuvent en rire ("Un public intellectuel. Intellectuel de n'importe quel âge. Mais je ne dois pas faire partie de la catégorie !" - rires), c'est qu'elles ont choisi d'adopter - comme une sorte de va-tout, d'ultime recours - la parade qui leur permet, en disqualifiant radicalement l'objet problématique, de ne pas se sentir elles-mêmes radicalement disqualifiées : cette parade, c'est l'hypothèse de la "mystification" (bien connue aussi sous la forme de l'hypothèse du canular), émise dès le début de l'entretien ("Je pense que les gens qui l'ont fait se sont beaucoup amusés à mystifier les autres ! Mais ça ne marche pas avec moi, je ne m'amuse pas à leurs jeux !"), et à nouveau un peu plus loin ("J'ai vu une mystification très jeune et très ... qui se veut rigolote, mais je ne marche pas dedans, c'est tout. Ils ont joué à se mystifier eux-mêmes, je suppose !" - rires).

On remarquera d'ailleurs l'opposition ainsi produite entre "les autres" (mystifiés) et "moi", puis entre "les gens qui ont fait l'expo" (en se mystifiant eux-mêmes) et "moi" - par un double marquage de frontière, donc, où le sentiment d'éloignement vis-à-vis du "cercle initiatique" se voit retourné en une rupture volontairement opérée entre dupes (auteurs et spectateurs) et non-dupes (le sujet, et une partie du public dont Cournot apparaît à la fois comme le garant et le porte-parole).

Mais cette hypothèse de la mystification, qui aurait pu être gérée sur le mode de la dénonciation du scandale (comme cela a été le cas dans quelques articles,

en référence à l'argent dépensé), s'exprime ici sur une tonalité mineure : celle de la dérision, à travers le modèle du "jeu" ("ils ont joué", "je ne marche pas"). Ainsi peut se trouver compensée, ou surmontée, l'humiliation - forme d'échec propre à la consommation culturelle - de ne pas "comprendre". D'où cette définition, exemplaire en ce qu'elle manifeste clairement, là encore, le travail d'"objectivation" (par opposition à la "subjectivation") de cette "expérience négative" que constitue tout sentiment d'incompréhension : "Son principe même (de l'exposition), c'est de voir qu'on ne comprend pas !".

Conclusion

10 - L'EFFET BEAUBOURG

La première conclusion que l'on peut tirer de tout cela, c'est l'extrême diversité des réactions possibles et, corrélativement, l'extrême rareté des situations d'adéquation ou de coïncidence entre les potentialités du produit offert, et les expériences qu'en font effectivement les visiteurs. Une illustration parmi, tant d'autres, de ce phénomène : les réponses à la question sur le nombre de "sites" présents dans l'exposition varient d'une dizaine à plus d'une centaine - la plupart étant cependant nettement inférieures à la réalité puisqu'elles tournent le plus souvent autour de vingt à trente sites, au lieu d'une soixantaine.

Un tel décalage entre les possibilités et les usages ne doit pas s'interpréter forcément en termes d'échec - ne serait-ce qu'en raison de l'importance, quantitative et qualitative, de ces possibilités. Mais la position tolérante et optimiste qui consisterait à considérer comme valables toutes sortes de visites, même superficielles ou incomplètes, ne doit pas conduire cependant à négliger le sentiment personnel d'échec que peut éprouver le visiteur, qu'il s'exprime par l'humilité ou par l'agressivité : c'est là une réalité incontestable, et semble-t-il assez fréquente même si, encore une fois, la limitation de l'échantillon ne permet pas de véritable mesure du phénomène.

Ceci amène une deuxième conclusion, concernant non

pas le produit lui-même, mais le travail d'accompagnement et d'incitation (ou, en termes de marketing, de "publicité") dont il fait l'objet. Il apparaît à l'évidence qu'un tel travail est indispensable pour limiter les échecs ou les sentiments d'échec, ne serait-ce que parce que la probabilité d'une adéquation spontanée entre l'offre et la demande semble, ici, un cas exceptionnel (bien que parfaitement possible) beaucoup plus qu'une modalité "normale". Mais il ne faut pas non plus s'illusionner sur la portée exacte de l'information ainsi transmise qui, si elle offre explicitement une assistance intellectuelle, opère aussi, implicitement, un rapprochement entre le public visé et le "centre de production". C'est, nous semble-t-il, cette fonction d'intégration sociale du visiteur qui nous paraît au fondement de l'efficacité de ce travail, beaucoup plus que le contenu même, strictement conceptuel, de l'information véhiculée.

C'est pour cette raison, également, que nous n'avons à aucun moment tenté une "sociologie de l'oeuvre" que constitue l'exposition, une analyse des prolongements "sociaux" de son contenu, telle qu'on l'attend en général de la sociologie culturelle. Notre refus de nous engager sur ce terrain tient (outre les raisons proprement méthodologiques qu'il n'est pas lieu de développer ici) essentiellement à cet effet de "test projectif" que nous paraît exercer, a priori et massivement, tout objet de consommation culturelle, et cette exposition en particulier. Le test, ici, était d'autant plus critique que, en raison de l'"effet de frontière" évoqué plus haut - notamment entre exposition artistique et exposition documentaire - c'étaient à la fois le "goût" et l'"intelligence" du visiteur qui se trouvaient mis en jeu. D'où, sans doute, le caractère typé, exacerbé, des positions adoptées, qui font l'intérêt d'un tel objet pour le sociologue - à condition qu'il sache le replacer dans le système de la consommation culturelle (auquel il appartient de fait dès lors qu'on s'intéresse à la "réception" d'un produit) plutôt que dans celui de la production, que vise par définition toute sociologie des oeuvres.

Mais - et ce sera là notre dernière conclusion - l'effet de "test projectif" exercé par l'exposition ne joue pas seulement sur la position qu'occupe ou croit occuper le visiteur dans le monde intellectuel : il concerne également son contexte culturel immédiat - à savoir le Centre Pompidou lui-même.

Plusieurs éléments nous mettent sur cette voie. Par exemple, ce couple où la femme s'exclame, parlant de l'expo : "C'est une caricature ce machin-là !" - et où l'homme rétorque : "Mais je trouve que c'est tout le Centre qui est une caricature !". Ou encore cet animateur qui, après avoir fait état de son détachement progressif vis-à-vis de l'exposition et de Lyotard, parle dans les mêmes termes de son investissement/désinvestissement par rapport à Beaubourg - de l'identification à la distanciation, de l'adhésion au détachement : "Quand on est arrivés à Beaubourg, il y a eu cette espèce d'enthousiasme extraordinaire, on est partis dans de grandes élucubrations, moi j'étais très enthousiaste pour Beaubourg, et on se rend compte maintenant, six ans après, la maison a vieilli, etc ...".

Il ne faut pas voir là l'effet du hasard, ou d'un rapprochement forcé mais bien, semble-t-il, d'une analogie profonde entre l'établissement culturel parisien et la manifestation que, huit ans après son ouverture, il abrite. On a, dans l'un et l'autre cas, la même image de modernité, d'innovation, de jamais-vu, et le même parti-pris de polyvalence, de pluridisciplinarité, de décroisement. Principes déjà expérimentés, certes, dans les Maisons de la Culture (arts plastiques, spectacles, lecture dans un même lieu), mais jamais à une échelle aussi importante qu'à Beaubourg ; ou encore dans les expositions universelles (les dernières trouvailles de la science, de la technologie, des arts), mais sans l'ambition conceptuelle qui caractérise "Les Immatériaux".

Dans les deux cas également, le parti-pris de décroisement des activités trouve sa matérialisation dans l'organisation spatiale : des cellules ouvertes qui communiquent entre elles, pas de parcours imposé, espace fluide où les démarcations sont réduites à l'état de demi-cloisons, de parois de verre, de transparences. De sorte que "Les Immatériaux" reproduit, à l'échelle métonymique, un parti-pris d'agencement qui se trouve, au même moment, systématiquement contredit par la nouvelle présentation des collections du Musée National d'Art Moderne (espaces fermés, cloisons jusqu'au plafond, parcours guidé) inaugurée à l'étage en-dessous.

Ce parti-pris, indissociablement architectural, social et culturel (tout le monde peut voir, tout le monde peut entrer, chacun est libre de circuler à sa guise) trouve sa référence dans le modèle du

labyrinthe : espace de circulation clos, découpé en cellules que l'individu est libre de parcourir sans en maîtriser à aucun moment l'organisation, faute de repères lui permettant de s'orienter. On sait que cette figure du labyrinthe, où la liberté de circulation individuelle est supposée garantie par la neutralisation des repères objectifs, ne fait le plus souvent que rendre les individus plus dépendants des critères subjectivement incorporés, à des degrés divers et d'autant plus inégalement que ces critères renvoient au domaine, sélectif entre tous, qu'est la culture. Ainsi, rares voire exceptionnels sont les cas où la "confiance" du visiteur dans le projet organisationnel (qui n'est souvent, en fait, que l'effet de la confiance qu'il peut avoir en ses propres ressources) lui permet de déambuler avec bonheur, chaque pas étant vécu comme la réalisation d'un projet auquel par avance il adhère. Le plus souvent, au contraire, l'apparence de la liberté, qui implique en réalité une dépendance accrue à l'égard de l'architecture en raison de l'absence de maîtrise personnelle de l'espace, risque d'engendrer l'errance, qui elle-même se transforme en angoisse : ne dérive pas qui veut. Et l'angoisse, reportée sur soi-même, se mue en humiliation, à travers le sentiment de sa propre incompétence ; ou bien, reportée sur les responsables ("ils"), en agressivité, à travers la disqualification de l'objet du malaise. Ce qui produit, dans l'un et l'autre cas, l'auto-exclusion ou, au mieux, la sous-utilisation des lieux : importance de l'errance et des trajets "monovalents", à Beaubourg ; sentiments d'égarement et impasses sur un certain nombre de sites, dans l'exposition.

Le discours qui, dans l'un et l'autre cas, fonde ce parti-pris, c'est le refus du "didactisme", présenté à la fois comme entrave à la liberté des gens, et comme exploitation induite de l'inégalité devant le savoir : autrement dit, la dénégation de l'inégalité au nom de la démocratie (tout le monde se vaut), engendre l'exacerbation effective des inégalités par le refus de compenser les handicaps. On n'insistera pas davantage sur ce phénomène typique de toutes les démocraties formelles, déjà amplement connu et analysé - BOURDIEU, 1969-.

On ne s'étonnera donc pas de retrouver, dans les réactions à cette exposition, les trois grands types de postures qu'avait permis de dégager une pré-enquête par interviews que nous avons menée en 1983 à l'intérieur du Centre : soit l'immersion et l'adhésion dans un espace dont la fluidité est vécue

positivement, comme dans une possibilité de libre déambulation, de découvertes, d'activités multiples (c'est la définition idéale mais, semble-t-il, rare, et favorisant plutôt des personnes jeunes à niveau d'études supérieur) ; soit, lorsque les repères font défaut, l'auto-exclusion ou la sous-utilisation par réaction d'humilité (imputer à soi-même la responsabilité du malaise) ; soit encore, le rejet et l'agressivité, par disqualification de l'objet du malaise, et de ses responsables.

On ne s'étonnera pas non plus, dans ces conditions, que l'analogie avec l'univers "kafkaïen" soit sollicitée à propos tant du Centre que des "Immatériaux". A l'occasion d'une enquête sur Kafka menée en 1984 autour de l'exposition organisée par le Centre Pompidou, plusieurs personnes avaient cité Beaubourg comme image kafkaïenne; de même ici, plusieurs des visiteurs interrogés, lorsqu'on leur demande à quoi leur fait penser "Les Immatériaux", mentionnent Kafka. Un univers à la fois plein de monde et vécu comme "déshumanisé", regorgeant d'indices mais dénué de clés, où l'individu, privé de repères, se meut dans la dépendance (soumission, ou révolte ?) à l'égard d'une puissance anonyme ; cette exposition pourrait bien jouer, à certains égards, comme un test projectif du Centre Pompidou en général, héritant, en retour, des dispositions induites par ce qu'on pourrait appeler "l'effet-Beaubourg". De sorte que les réactions à l'une ont toutes chances d'éclairer les réactions à l'autre -et réciproquement.

Nathalie HEINICH

OUVRAGES CONSULTÉS

Marc ANGENOT, La parole pamphlétaire (Paris, Payot, 1982).

Luc BOLTANSKI, "La dénonciation" (Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 51, mars 1984).

Pierre BOURDIEU et alii, Un art moyen (Paris, Minuit, 1965).

P. BOURDIEU, L'Amour de l'art (Paris, Minuit, 1969).

P. BOURDIEU, "Le marché des biens symboliques" (L'Année sociologique, 1971).

P. BOURDIEU, "Le langage autorisé - les conditions sociales de l'efficacité des discours rituels" (Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 5-6, novembre 1975).

P. BOURDIEU, "La production de la croyance" (Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 13, février 1977).

P. BOURDIEU, "Le champ littéraire - préalables critiques et principes de méthode" (Lendemain - Zeitschrift für Frankreichforschung und Fransösischenstudium, n° 36, 9 Jahrgang, 1984).

Gilbert DISPAUX, La logique et le quotidien - une analyse dialogique des mécanismes d'argumentation (Paris, Minuit, 1984).

Norbert ELIAS, "Problems of Involvement and Detachment" (The British Journal of Sociology, vol. VII, n° 3, september 1956).

Erving GOFFMAN, Frame Analysis - an Essay on the Organisation of Experience (Harper and Row, 1974).

Gehrad E. LENSKI, "Status Crystallization : a non-vertical Dimension of Social Status" (American Sociological Review, vol. 19, n° 4, août 1954).

Max WEBER, The Sociology of Religion (Beacon Press, 1963).

...
...
...

... "Le dénouement" ...
... Revue de sociologie, n° 1, 1962.

... Un art moyen (Paris, 1966).

P. BOURDIEU, L'Amour de l'art (Paris, 1970).

P. BOURDIEU, "Le marché des biens culturels" (L'Année sociologique, 1971).

P. BOURDIEU, "Le langage, objet de la sociologie" (Revue de sociologie, novembre 1975).

P. BOURDIEU, "La production de la culture" (Revue de sociologie, 1977).

P. BOURDIEU, "Le champ littéraire" (Revue de sociologie, 1978).

Gilbert DESPAUX, La langue et la culture (Paris, 1984).

Norbert ELIAS, "Problems of Investment and Detachment" (The British Journal of Sociology, vol. VII, n° 3, September 1956).

Erving GOFFMAN, Frame Analysis - an Essay on the Organization of Experience (Garper and Row, 1974).

Gérard H. HENSAI, "Status Crystallization & a Vertical Dimension of Social Status" (American Sociological Review, vol. 19, n° 4, août 1954).

Max WEBER, The Sociology of Religion (Beacon Press, 1963).

L'exposition et l'évènement

Hypothèse

Une exposition a eu lieu. Un nom : Les Immatériaux. Une durée définie : du 28 mars au 15 juillet 1985. Un espace circonscrit : la grande galerie du 5e étage du Centre Georges Pompidou. Nommé, désigné et, quand on le pouvait encore, montré, ce référent fut l'objet de multiples discours qui ont eu en commun de focaliser l'attention sur la matière de l'exposition. Par matière, nous entendons la signification que cette manifestation était sensée exhiber, si l'on admet toutefois que la notion d'exposition connote un dépliement dans l'espace et un déploiement dans le temps d'une intention préalable. Dans les faits, on a beaucoup sollicité les concepteurs et le commissaire général en particulier, J. F. Lyotard, afin qu'ils explicitent leur projet. Faire l'exégèse des déclarations qui partent sur les transformations de nos façons de percevoir, de concevoir et d'être n'est pas notre propos, pas plus qu'il n'entre dans notre projet de présenter un inventaire des réactions des spectateurs. Nous cherchons plutôt en quoi cette exposition a pu interroger l'exposition en général. Non pas son propos, mais ce qui supporte le propos, l'exposition en tant que telle. En bref, un équivalent de la catégorie linguistique de personne dont G. Guillaume disait qu'elle était le support obligé que se donne la pensée pour y attacher des apports de signification. En simplifiant abusivement on pourrait qualifier de formel cet intérêt pour le support. Peut-on, et comment, le caractériser, quel que soit le type d'exposition présentée : documentaire et/ou artistique ? les Immatériaux, le

travail antérieur de J. F. Lyotard, indiquent une voie de recherche : la catégorie d'événement. Cette dernière est centrale dans la forme d'expression qu'est une exposition. L'hypothèse que nous formulons est donc la suivante : si Les Immatériaux interroge l'exposition en général c'est parce qu'ils développent le sens de toute exposition : être un événement.

Justifications

On objectera que c'est un non-sens d'affirmer qu'à cette occasion c'est moins ce qui fut montré et affirmé qui importe que la façon dont ce le fut. Au même procès, on peut verser une autre pièce : si l'on distingue la manifestation et ce qui est manifesté, n'est-on pas amené à hypostasier une entité irréelle ? Que répondre sinon ce que Lyotard a pu être amené à dire :

"Ce n'est pas au niveau du contenu que l'exposition peut faire signe mais en tant qu'exposition". (1)

Si l'on abandonne le propos des concepteurs parce qu'il n'est qu'un argument d'autorité, on peut s'en tenir à cette autre idée : que signifie le "en tant qu'exposition". Cette expression désigne l'identité foncière de l'exposition qui ne s'explicite qu'au moyen d'opérateurs que l'on trouve dans tout événement. Quelle différence existe-t-il alors entre cette exposition et une autre ?

"L'exposition traditionnelle n'interroge (pas) les opérateurs spatio-temporels qu'elle applique à l'oeuvre en général". (2)

Il s'agit bien de distinguer deux ordres : celui des objets ou des oeuvres et celui du traitement qu'on leur inflige en les présentant. Il ne s'agit pas d'oeuvres, ou presque, dans le cas des Immatériaux, mais le fait d'interroger les opérateurs spatio-temporels ci-dessus évoqués livre un des aspects de cette exposition : elle questionne les modalités de toute exposition. Ce n'est pas une exposition sur l'exposition qui sonnerait le glas d'un grand nombre de manifestations ou se représenterait en modèle pour toute présentation d'oeuvres à venir. Elle relève plutôt de l'expérimentation. De celle-ci, il est dit qu'elle est au coeur du langage artistique à condition d'entendre ce qu'elle désigne :

"Une mise à l'épreuve des limites de sensibilité ou de culture jusqu'alors intouchées". (3)

Peut-être faut-il prendre au pied de la lettre cette

définition en ce qui concerne Les Immatériaux ? L'épreuve que traverse le spectateur est bien liée à l'idée de limite laquelle a deux faces : interne, elle borne le domaine considéré, externe, elle le nie ou en diffère. Mais elle est interne et externe, et l'on se retrouve sur une ligne tenue qui sépare et relie ce qui est encore sensible et ce qui ne l'est plus. L'expérimentation est par nature différente de l'innovation laquelle

"apporte un complément dans un champ déjà exploré" (4)

A l'aune de ces critères, on peut mesurer toutes les expositions. Dans notre perspective, on parlera d'événement pour une exposition dans la mesure où elle relève de l'expérimentation. Il n'y a que par ce biais, croyons-nous, que l'on peut approcher l'idée de nouveauté, et peut-être également celle du risque, qu'elle emporte avec elle. Par définition l'événement est nouveauté. Par étymologie, l'exposition est risque à condition que son préfixe ait conservé son sens de sortie de soi, d'émergence, dans l'espace et dans le temps. Force est de constater que l'on a souvent affaire à des dis-positions plus qu'à des ex-positions. A leur façon, Les Immatériaux font événement en introduisant les caractéristiques spatiales et temporelles de cette notion dans leur réalisation.

Perspective

Documentaire ou artistique une exposition peut être un événement. Or Les Immatériaux ne relèvent ni de l'un ni de l'autre genre. Le petit nombre d'oeuvres présentées ne permet pas de les intégrer dans la catégorie des expositions artistiques (thématiques ou non). Le parti-pris de miser sur la sensibilité, comme s'il s'agissait de passer par les sens pour développer la pensée, l'éloigne des préoccupations didactiques que l'on s'attend à retrouver dans une exposition documentaire. Si l'on ajoute que les documents (journal, "catalogue", livres) sont à disposition hors de l'exposition et que les rares oeuvres n'occupent pas de sites exceptionnels mais sont des éléments dans une zone, on conviendra que cette manifestation ne se laisse pas enfermer dans une classification (si sommaire soit-elle) toute faite. Ajoutons une remarque : même s'il définit toute oeuvre, l'événement excède le champ de l'art. Une réflexion ancienne de M. Dufrenne à propos de

l'ouvrage Discours, Figures (5), permet de comprendre comment l'événement est lié à l'art et au discours sur ce dernier, mais aussi (et surtout dans le cas de J. F. Lyotard) à la politique et à l'histoire :

" Concernant l'histoire, il (Lyotard) suggère les limites de sa théorisation ; l'événement par tout ce qui se joue souterrainement en lui, est rebelle aux concepts qui tentent de le maîtriser. Concernant la pratique politique, il suggère qu'il faut "l'esthétiser" : le jeu par ce qu'il y a en lui d'utopique et d'imprévisible, en est le ressort et pourrait en être la fin" (6)

Le propos signale une difficulté : la rébellion de l'événement accroît les perspectives. Une exposition - événement devient la scène de plusieurs drames ; dans le cas des Immatériaux celui du savoir, de la politique, de l'histoire, et, sans doute, de l'exposition elle-même, si toutefois il s'agit pour celle-ci d'être autre chose qu'un simple agencement d'éléments ou com-position. Demeure une difficulté : comment rendre sensible le plus périlleux à saisir, l'événement lui-même ? Comment atteindre ce qui, par définition, déjoue l'attente, se refuse à l'emprise ? Confronté aux problèmes de l'exposition des Manifestations de la Pensée (Groupe 1 à l'Exposition Internationale de 1937), P. Valéry remarquait :

"Quand il n'y a point de grands doutes sur les objets mêmes que l'on songe à exposer, il ne s'agit que de choisir entre des choses, d'en rechercher l'ordre le plus heureux et l'aspect le plus séduisant (...). Mais supposez que l'on s'aventure à vouloir parmi les autres parties d'une exposition, faire place aux créations immédiates de la pensée et tenter de donner aux yeux le spectacle de l'effort intellectuel le plus élevé, et vous trouverez aussitôt devant vous l'obligation d'imaginer d'abord les dispositions visibles qui pourront le mieux suggérer des travaux essentiellement invisibles". (7)

Ce qui est ici suggéré pour l'expression d'un contenu (visibiliser l'invisible) nous le reprenons pour l'exposition - événement (visibiliser ce qui fait que quelque chose a lieu). Or, pour approcher la dimension d'événement d'une exposition, deux ordres de considération sont à distinguer et à opposer. Le premier a trait à ce que G. Guillaume appelait le temps expliqué, le second, fondamental, relève de ce qu'il nommait le temps impliqué (8). Nous utilisons cette terminologie pour différencier les expositions que l'on tient pour des événements de celles qui le sont effectivement. Les Immatériaux appartiennent à cette dernière classe.

L'EXPOSITION COMME EVENEMENT EXPLIQUE

Par temps expliqué, Guillaume entend :
"le temps divisible en moments distincts - passé, présent, futur et leurs interprétations - que le discours lui attribue". (9)

Par analogie, l'événement expliqué peut être décomposé jusqu'à ce qu'on puisse lui appliquer, diversement, des distinctions d'époques déterminantes de la signification temporelle qu'on lui prête.

L'événement et le présent rapporté

On parle d'événement pour n'importe quel phénomène perçu comme nouveau (10), ce qui suppose une rupture dans un flux temporel. Une partie de ce dernier est appréhendée comme le temps d'une manifestation. Pour que celle-ci se réalise il faut qu'à la compacité de la rétention du passé dans le présent s'oppose une forme vide, une brisure qui rende possible la manifestation et sa perception. Au phénomène est ajouté un discours ; la reprise discursive d'un phénomène (dans certaines conditions) en fait un événement expliqué. Ces éléments ont été dégagés par Pierre Nora qui a souligné l'importance de la notion d'événement dans la Nouvelle Histoire. L'éphémère fait retour, écrivait-il, après avoir été relégué au rang de fulguration in-(ou peu) signifiante. Or, le propre de l'événement est qu'il échappe quant à sa création à l'historien. Ce sont les mass média qui le font en ajoutant au phénomène un discours sur lui. La diffusion de masse d'une information concernant une situation, une action, promeut une donnée, au rang d'événement en transformant chaque auditeur en contemporain de ce qui s'accomplit ou est à peine accompli. En lui-même, l'événement ainsi conçu a deux composantes : l'une est phénoménale, l'autre discursive. Mais dans ce mixte de donné et de discours prévaut le discours. L'événement s'oppose au fait comme une production particulière, non réitérable, s'oppose à la répétition, et ce qui a lieu à ce qui est retenu, sélectionné. Il est et cela suffit alors que le fait est fait c'est-à-dire tenu pour tel sur la base d'un projet, d'une intention préalable. S'il n'est pas un fait, ne risque-t-il pas d'être confondu

avec l'évanescence du fait divers ? P. Nora le constate : bien souvent l'événement a les caractéristiques du fait divers. Ce dernier est difficilement classable -il faut lui consacrer une rubrique spéciale - et il concerne, quant à ses effets l'émotivité. Or, en soi, l'événement est classable ... dans la vie culturelle par exemple. D'autre part, il est, malgré ses dimensions réduites, porteur d'un sens que l'on peut dévoiler.

Et l'exposition ? Comme n'importe quel événement elle appartient à l'histoire du présent. Phénomène passager elle devient événement par ce qu'on en dit. Ce faisant, elle intègre les deux composantes précédemment dégagées et le rôle dévolu au discours devient essentiel. Doit-on le distinguer du fait divers ? La question présuppose qu'elle peut en être un, ce qui est exact ; tout peut donner matière à exposition, les intentions servies et les buts visés étant indéfiniment variables. Doit-on l'opposer au fait ? Oui, dans la mesure où elle est au présent, elle a lieu ; elle n'est pas construite, rétrospectivement ou sélectionnée pour son intérêt. Ajoutons qu'en principe une exposition n'en répète pas une autre, mais lui octroyer une unicité ne dispense de vérifier si effectivement elle est particulière. Un contenu peut être nouveau, rien ne permet de conclure que la façon de le présenter le soit également. En somme, l'exposition est un phénomène non spécifique qui devient un événement au même titre qu'une déclaration ou une action d'un homme public dès qu'on la commente.

L'événement et ses interprétations

Une première série de remarques, dégagées en partie de l'article de P. Nora, montre comment on réduit l'événement.

- le tri et le passé

Deux pressions s'exercent de l'extérieur sur l'événement : l'une, corrosive, rabat la vacuité du fait divers sur des pseudo-événements qui meurent à peine nés. Pour cette raison, il faut faire en sorte que l'événement ne perde pas sa signification intellectuelle au profit de ses virtualités émotionnelles" (12). C'est à l'historien qu'échoit la tâche de juger. Juger, c'est en un sens séparer et dans notre cas, retenir ce que l'on tiendra pour événement ou rejeter sa copie inconsistante. Exit le fait divers.

L'autre force concrète l'événement, mais comment transformer en cristal la fumée ? La conversion est opérée en changeant d'ordre : on passe du phénomène proprement dit aux significations qu'il recèle ou qu'on lui prête. C'est moins l'événement en lui-même qui importe que les fonctions qu'il intègre : révéler, déclencher, être un type particulier de signe ou un catalyseur. L'événement n'a d'intérêt que pour les cercles de rationalité concentrique qu'il fait naître. Il s'agit alors pour l'historien de retrouver, en partant d'un centre bien choisi, les étapes d'une réaction en chaîne. Une pareille entreprise est possible parce que la production du phénomène - contrairement à sa sélection - n'est pas arbitraire. Lorsque le déroulement de cette succession est correctement interprété, il permet de retrouver le passé et l'action de ce dernier sur le présent. Aux injections de préoccupations présentes dans le passé sources de toutes les illusions rétrospectives, succèdent les injections de passé dans le présent. Or, seul l'historien est habilité à le faire. Toutefois on pressent le risque : faire baculer l'événement dans le fait. Cette transformation se produit, quand un tri est effectué entre ce qui est signifiant et ce qui ne l'est pas, quand ce que l'on sait déborde sur ce qui se fait, quand ce qui est passé, et "passé signifie savoir" (13), subordonne, du point de vue de la signification, ce qui est présent.

- le tri et le futur

Deux réactions tendent à préserver la nouveauté de l'événement ou plus exactement son incommensurabilité : la première le loge au futur, la seconde en fait un être de raison essentiellement différent de ses effectuations spatio-temporelles. Lorsque nous parlons du futur, nous n'opposons pas la prospective à la rétrospective historique. La raison en est que la prospective réduit également l'événement en cherchant à le prédire et en l'attendant par voie de conséquence. Ce faisant, elle ôte toute la dimension du possible inhérente à l'événement. Le possible désigne, classiquement, une alternative dont chaque branche est la contradiction de l'autre (pouvoir être, pouvoir ne pas être). La prédiction transforme la possibilité en potentialité. Autant cette dernière catégorie est importante pour désigner un des aspects antagonistes de l'énergie, l'autre étant l'actualité (14), autant elle pulvérise l'événementiel en le réinsérant dans un circuit de relations causales. Ce que nous visons, c'est beaucoup plus la tentative antique faite par Aristote, pour donner un statut logique à l'événement dans son jaillissement

temporel. L'événement, dans cette compréhension, est énoncé dans des propositions - énoncés susceptibles de recevoir une valeur de vérité, vrai ou faux - qui sont singulières, - ni universelles, ni particulières, elles portent sur un individu, - et qui concernent le futur. Peut-on attribuer à ces propositions spécifiques les valeurs de vérité ou de fausseté comme on le fait pour toutes les autres propositions ? Autrement dit, peut-on, en utilisant les inférences logiques qu'autorise l'application du principe de non-contradiction (si une branche de l'alternative est vraie, l'autre est nécessairement fausse ; si l'une est fausse l'autre est nécessairement vraie), déclarer que, nécessairement, tel phénomène se produira ou non selon que la phrase qui l'énonce est vraie ou pas ? La réponse est bien évidemment négative pour Aristote. La contingence de l'événement futur est ainsi maintenue. La phrase peut être vraie ou fausse, sa contradictoire sera fausse ou vraie, mais l'événement relaté demeurera, dans tous les cas, possible, c'est-à-dire pourra être ou ne pourra pas être. Le ressort de l'argumentation est simple : ce qui est alterné logiquement ne se confond pas avec ce qui est séparé temporellement. Le second ne se réduit pas au premier. On voit donc, en quoi cette détermination du statut d'un événement est étrangère à la prospective : l'éventualité désigne une modalité de l'être qui se place entre l'indétermination absolue (contingence pure) et l'implication absolue (nécessité pure). On peut encore ajouter que l'éventualité ainsi entendue tourne doublement le dos à la réduction historique : non seulement elle entraîne un temps particulier, le futur, mais de surcroît, elle en limite a priori la connaissance puisque le second principe logique ne peut s'appliquer à ces énoncés sur lesquels il est impossible de se prononcer en disant s'ils sont vrais ou faux. La "défense" de l'événement le loge au futur, temps qui, par définition, concerne ce qui n'est pas. L'autre voie garantit également l'incommensurabilité de l'événement en développant son absence de réalité. Thèse ancienne s'il en est, stoïcienne en l'occurrence, mais reprise par G. Deleuze dans la Logique du Sens (Paris, Minuit, 1969). Tout ce qui existe est corps dans la pensée stoïcienne, mais la compréhension du monde nécessite l'intervention d'êtres de raison, d'êtres logiques, au premier rang desquels figure l'événement. La perspective est simple : il s'agit de penser les modifications du corps, leurs mélanges, leurs actions réciproques comme autant d'attributs et non comme autant de réalités nouvelles. Un événement devient donc une manière d'être

mais n'est en aucun cas un être réel. Son existence, si l'on peut dire, a un lieu : l'esprit. Il ne doit pas être confondu avec une effectuation spatio-temporelle. Il n'est pas ce qui arrive ; dans ce qui arrive il est ce qu'on exprime et en ce sens il appartient au langage.

L'événement comme signe

Que l'on prenne appui sur le présent pour comprendre l'événement à partir du passé ou qu'on le loge au futur, il n'échappe guère à sa dimension d'être de discours. Il en va de la partie comme du tout. Événement parmi d'autres, l'exposition peut subir les mêmes interprétations ou du moins disparaître dans ce que l'on en dit. Il faut en conclure que ce déplacement de perspective bouleverse la nature du phénomène qui glisse du côté du symbole, sous-ensemble de l'ensemble des signes chez Peirce. Un signe est, pour ce dernier, un "representamen", quelque chose qui tient lieu de quelque chose pour quelqu'un. Un symbole est un signe relié à un objet en vertu de l'idée de l'esprit utilisateur du symbole. Sans celui-ci une pareille relation n'existerait pas. Pour le dire autrement, sans interprétant le symbole perd un caractère de signe. Autant dire que l'on demeure dans l'ordre de la re-présentation laquelle n'épuise pas, peu s'en faut, l'être de l'événement. Or, c'est précisément l'événement et, non pas sa transformation en signe qui nous intéresse, parce que, conformément à notre hypothèse initiale, nous considérons qu'il est au coeur d'une exposition. Il s'agit de l'appréhender en lui-même, temporellement et spatialement, et pour ce faire il faut réaffirmer la priorité du temps impliqué sur le temps expliqué, celle de la manifestation ou présentation sur la re-présentation.

L'EXPOSITION COMME EVENEMENT IMPLIQUE

Selon G. Guillaume, le temps impliqué est "celui que le verbe emporte avec soi, qui lui est inhérent, fait partie intégrante de sa substance et dont la notion est indissolublement liée à celle du verbe" (15).

La distinction du temps expliqué et du temps impliqué recouvre exactement la différence du temps (comme catégorie grammaticale) et de l'aspect. Cette séparation est fondamentale pour G. Guillaume bien qu'il ne faille pas la comprendre comme une différence de nature mais comme une différence de position (16) dans le système du verbe, différence qui permet à l'aspect d'être premier.

"C'est toujours après avoir assigné au verbe un aspect qu'on lui assigne un temps". (17)

L'aspect désigne le temps retenu intérieurement (involué dit Guillaume) par le verbe. Il est la marque d'un procès qui n'outrepasse pas les limites d'un intervalle que le mot emporte avec lui. Ce que nous appelons communément un temps, est un temps extérieur au verbe, ce dernier l'évolue, et c'est par visée de discours que le sujet parlant l'impartit au verbe. Avec la notion d'aspect, on approche le temps "se faisant", alors que la catégorie de temps ne nous livre que l'attribution à un mot, le verbe, du temps envisagé comme lieu d'univers (18). L'intérêt de ces vues guillaumiennes est le suivant : la distinction du temps involué par le verbe et du temps évolué incitent à chercher ce qui, dans une exposition, correspondrait à un temps et à un espace retenus intérieurement. Si l'on saisit ce temps et cet espace on aura déterminé les composants d'un événement et on pourra comprendre pourquoi il est réel et en lui-même (ce qui signifie qu'il ne l'est pas toujours pour nous) non susceptible de résorption. De ce fait, on concluera qu'un spectateur fait une expérience de sa situation qui diverge par rapport à celle qu'il peut être amené à faire dans une exposition qui compose ou dispose.

L'espace de l'événement

On aborde généralement l'espace en termes de contenant et de contenu et prévaut implicitement l'idée d'intégration. On peut l'aborder également surtout lorsque l'on présente des oeuvres ou des objets, en terme d'espace-support, l'apport étant constitué par ce qu'il s'agit de présenter. Force est de constater que ces relations sont souvent d'extériorité réciproque. On pourra toujours se consoler en songeant qu'après tout ces relations ont constitué, jadis, le fond de notre compréhension de l'espace, mais tout ceci ne vaut que pour un espace réceptacle indifférent à ce qui se produit en lui. Aucun événement n'est envisageable dans un tel espace à moins d'abandonner complètement le support pour ne plus considérer que l'espace des apports. Dans le cas, des Immatériaux, l'espace mis en jeu se laissait appréhender selon un modèle qui s'apparente à celui des relations intégrantes de Benveniste. La fonction intégrative permet de séparer les constituants d'une unité donnée, un mot par exemple, mais cette même unité est considérée comme étant distinctive lorsqu'elle devient une partie intégrante d'une unité de niveau supérieur, la phrase pour poursuivre notre exemple. Ce modèle permet à Benveniste de cerner ce qu'il nomme le sens d'une unité linguistique à savoir: "la capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur" (19).

Si l'on cherche à construire un parallèle, on trouvera dans l'exposition un premier niveau formé de sites intégrés dans un second niveau composé de zones qui s'intégraient elles-mêmes dans un des éléments de la matrice fondatrice. Toutefois le parallèle s'arrête là, car, dans le cas des Immatériaux, les relations entre les parties et le tout étaient plus complexes que ne le laisse entrevoir le modèle des constituants intégrés dans une unité supérieure de sens. Ces relations étaient de tension dans l'exposition. Tension entre la totalité et ses éléments et non pas contradiction ou contrariété. Tension car il nous faut suggérer par le choix de ce mot l'idée d'un non recouvrement, d'une impossible synthèse, sans que pour autant les éléments réunis n'aient entre eux aucun rapport. Il ne s'agit donc pas de considérer chaque site comme un phonème, chaque zone comme un monème, un des éléments de la matrice comme une phrase, et le déploiement de la matrice comme un texte, auquel cas les relations des parties ou tout seraient celles des niveaux inférieurs aux niveaux

supérieurs de sens. Non, il semble que, dans cette exposition, chaque niveau ne se résorbait pas dans un autre plus complexe bien qu'il eût avec celui-ci des rapports. Le fait de ne pas intégrer purement et simplement chaque site dans une visée générale de sens est un élément supplémentaire qui nous contraint à ne pas considérer cette exposition comme étant documentaire. Ces tensions sont en un certain sens internes au plan de la signification, mais elles nous semblent avoir été mises en espace.

En opposant la présentation à la représentation, nous opposons le lieu et le signe. Un morceau d'espace, fut-il aménagé, n'est pas nécessairement un lieu même si l'un et l'autre sont de l'espace dans l'espace. Une exposition doit être un lieu mais il faut comprendre ce dernier comme

" ce qui apparaît, se découvre" (20).

Tout peut être lieu, mais tout n'apparaît pas. Apparaître signifie rendre présent. Une épreuve spécifique du spectateur manifeste le changement de ce qui est vu, ou donné à voir, en présence : le saisissement. On pourrait d'ailleurs aussi bien nommer ce dernier : désaisissement. Cette épreuve est subie en présence d'une oeuvre, mais dans le cas d'une exposition, comment ce qui s'expose peut-il s'imposer ? En nous surprenant. Si l'on se demande comment être surpris par l'espace, voire dans l'espace, il faut s'en tenir à l'idée de non-recouvrement, de non-intégration pure et simple. On est retenu dans l'espace d'une exposition dans la mesure où elle retient des tensions spatiales qu'elle ne résorbe pas. Ainsi la surprise a lieu, et elle demeure tant que l'on éprouve ces tensions. Nous ne faisons pas allusion à ce que l'on a appelé des parcours semi-libres offerts aux spectateurs des Immatériaux, déambulations qui étaient sensées leur permettre de produire une appréhension personnelle de l'exposition, mais à l'articulation des perceptions d'objets à l'environnement perceptif. On a beaucoup insisté, et avec raison, sur la "transparence" des objets, leur suspension dans l'espace, et sur la substitution des trames laissant plus ou moins passer la lumière aux cimaises. Or ce qui était ainsi mis en jeu c'était bien un ensemble de tensions entre une appréhension frontale et son résultat une perception d'objet, et, d'autre part, les sollicitations périphériques. Non pas une adaptation, inspirée de la psychologie de la forme, des conflits de la figure et du fond, mais un jeu entre ce qui est suggéré ou offert latéralement et ce qui est exhibé frontalement. Jeu d'autant plus (ou mieux) induit que, para-

doxalement, la surface des trames et leur succession donnent une impression tempérée de vide que les mouvements du spectateur parcourent, esquissant par là-même des gestes, ou leurs ébauches, en direction d'autres sites. Le fait de donner ensemble, par balayage visuel et esquisse motrice, des vues en puissance et des vues en acte, les premières suggérées par la plus ou moins grande opacité des trames, induisait un malaise (le mot convient fort mal) : à quoi s'accrocher ? Ne plus avoir de prise signifie littéralement ne plus comprendre. Mais peut-être faut-il avoir perdu ses prises pour être surpris ? L'intervalle défini par les oscillations entre la prise et l'absence de prise était présenté spatialement ; en lui, rien n'était joué ; éprouvé, il devenait un événement spatial.

L'événement de langage

Tout un chacun aura observé comment, dans les Immatériaux, l'organisation spatiale interagit avec une matrice linguistique ou plutôt pragmatique. Nous nommions, jusqu'à présent, présentation l'espace d'une exposition. Or, dans le différend, J. F. Lyotard explicite le sens de cette notion dans une perspective langagière. La présentation signifie à peu près :

"quelque chose a lieu" (21). "Ce quelque chose a lieu" ou "il y a", donnée première indubitable, est associée à une phrase-événement ou occurrence. L'occurrence n'est pas un type. Celui-ci désigne un signe, et c'est son apparition, dans une énonciation ou dans un énoncé, que l'on nomme occurrence. Le distinguo n'est pas inutile : il permet de cerner, en première approximation, le domaine de la pragmatique et sa spécificité par rapport à la sémantique et à la syntaxe. La pragmatique étudie : "la production des occurrences dans des contextes d'énonciation déterminés" (22).

Le privilège accordé à la phrase-événement dans la pragmatique, permet de rendre compte du choix de la matrice qui distribuait les Immatériaux dans l'espace. Le terme "distribution" n'est guère pertinent. Il est trop connoté linguistiquement en ce qu'il présuppose un corpus qu'il s'agirait de segmenter en vue d'obtenir des unités élémentaires dont il resterait à étudier les contextes. Or on ne peut traiter une exposition comme un corpus segmenté en

oeuvres ou en objets à moins de retomber sur une aporie déjà signalée : traiter un ensemble ou un tout comme s'il s'agissait (ce qui est parfois le cas) d'une composition, laquelle exclut, dans sa production et dans sa réception, les tensions qu'implique le préfixe "ex". Reste alors le sens plus commun de répartition. Mais a-t-on affaire à autre chose qu'à une organisation de l'espace par projection d'une matrice ? Si c'est le cas, peut-on encore parler d'événement spatial alors que l'information qui l'organise lui préexiste ? En fait, la matrice des Immatériaux est adéquate à l'événement. On s'attend, lorsqu'on parle d'événement de langage, à une revalorisation des performances du langage ordinaire. Or, la voie empruntée dans l'exposition est différente. Il y est fait référence à la problématique de Lazarsfeld et Lasswell - Who says what to whom in what channel with what effect ? - laquelle est une matrice pour tout échange de parole codé culturellement. Mais les relations entre les différents éléments de cette matrice sont bouleversées parce qu'elles sont formulées négativement. Une fois associés le schéma de Lazarsfeld aux manipulations de la racine "mat" dans l'exposition, on obtient :

- le destinateur (séquence mat-ernité) n'est pas moi,
- la destination (séquence mat-ériel) n'est pas l'autre,
- le référent (séquence mat-ière) n'est pas l'histoire,
- le support du message (séquence mat-ériau) n'est pas le corps,
- le code (séquence mat-riche) n'est pas la parole.

En quoi ces formulations négatives préparent-elles un événement de langage ou le présentent-elles ? Ces propositions sont l'exact contre-pied de ce que, spontanément, l'on conçoit sous le terme de discours : un nécessaire vouloir-dire (référence obligée au sujet parlant), une référence au monde, l'intention de communiquer (référence aux interlocuteurs qu'il s'agit de modifier). En défaisant ces associations qui ne surprennent plus personne tant est ancrée dans les esprits l'idée qu'un acte de langage a pour but de communiquer quelque chose à quelqu'un, on introduit une discontinuité entre des éléments appariés jusque là dans le creuset de "ce qui va de soi". Cette explication, introduire de la discontinuité là où on ne la perçoit normalement pas, a toutefois quelque chose d'insuffisant pour ne pas dire d'erroné. Si l'on dissocie, grâce aux négations, ce qui était tenu ensemble dans la saisie la plus simple des

raisons d'être d'un acte de langage, on présuppose cette synthèse et par malice on en effectue une lyse. Or, cette présupposition n'était peut-être pas présente lors de la conception des Immatériaux. Nous voulons suggérer par là qu'il faut, peut-être, éviter de parler en termes de dissociation et considérer plutôt chaque unité avec ses possibilités associatives. C'est de cette façon que l'on appréhende un événement de langage : un mot emporte avec soi ses possibilités d'association et conditionne de ce fait la structure de la phrase. Cette vue est encore une fois guillaumienne, mais elle a l'avantage de confirmer l'idée selon laquelle il y aurait interaction entre l'espace et la matrice d'idées qui le structurerait. Aux tensions spatiales perçues visuellement et éprouvées corporellement dont nous avons parlé, d'ajouteraient les tensions internes à un acte de langage quand il s'agit de produire une phrase en réduisant les possibles que portent le mot en langue. Alors l'idée selon laquelle chaque spectateur produirait un sens particulier dans une exposition devient compréhensible. Il faudrait comprendre les déplacements comme des fragments d'une écriture à nulle autre pareille. N'importe quelle exposition offre cette possibilité d'écrire ou de produire du sens, mais elle peut le faire en dirigeant le scribe et en contrôlant son travail de copiste, tout comme, à l'inverse, elle peut disposer des unités et abandonner au même scribe l'initiative des assemblages qui deviendront, selon les cas, des mots, des barbarismes, des phrases sensées, des solécismes... etc. Si l'on poursuit cette image d'une écriture corporelle, le travail de plusieurs auteurs qui eut lieu pendant la durée de l'exposition, mais en marge d'elle de définir quelques uns des cinquante mots relatifs à la problématique de l'exposition, stocker ces définitions, être relié en réseau aux machines à traitement de texte des uns et des autres -, ce travail donc deviendrait une figure, une synecdoque, de la tâche des spectateurs.

Le temps de l'événement

Avoir lieu. Le lieu n'est pas une simple propriété de l'espace. Il est l'espace qui se fait. Avoir lieu signifie, d'un point de vue temporel, advenir. Idéalement, une exposition doit tendre vers le lieu, ce qui autorise son rapprochement avec une oeuvre. Mais du même coup, il lui faut essayer, d'être autre

chose qu'une simple combinaison d'éléments formés, objets ou choses. Une exposition peut être un art de l'espace ou sa caricature. Toutefois elle n'est pas seulement du côté de l'espace, car étant faite pour être parcourue et vue, elle engage le temps à différents niveaux. Nous ne considérerons que certains aspects de cette dimension temporelle, en particulier la temporalité de la vision. A l'acte de voir, et au temps qui lui est propre, les Immatériaux ajoutent l'acte d'entendre. La vue et l'ouïe sont constitutifs de notre expérience du présent. La relation de la vision au présent a été analysée par B. Groethuysen, lorsqu'il réfléchissait sur les aspects du temps dans le récit. Il est impossible de séparer, selon lui, voir et présence, voir et maintenant, mais il ne faut pas confondre voir et vision. L'acte de voir peut être au passé ("j'ai vu") mais la vision est au présent (23). Je ne vois que ce qui est présent, mais, ajoutait-il, je ne vois pas tout ce qui est présent. Il se peut qu'il y ait des visions que je n'ai pas. En voyant, je suis le contemporain de ce qui a lieu. Cette présence du sujet à l'objet et de l'objet au sujet définit ce qu'il nomme un nunc (24) lequel relève d'une vision - sensation d'une communauté du vu et du voyant manifestée dans leur commun présent. Si l'on envisage l'audition, on constate qu'elle ajoute à l'expérience du temps liée à la vue, la sensation aigüe d'un passage irréversible, celui du temps où le présent se déverse en passé retenu dans la conscience, chaque présent faisant figure d'événement. Ce temps n'aurait donc pas d'autre substance que la nouveauté, incessamment apparaissante, continûment disparaissante. Toutefois les Immatériaux ne travaillaient pas séparément sur la vue et l'ouïe, ou plutôt, ils tentaient de réaliser des jonctions - disjonctions entre ces deux univers sensoriels. Les sons et les paroles entendus au moyen du casque que chaque spectateur portait ne commentaient nullement ce qui était vu : disjonction. Mais l'univers sonore n'était pas uniquement juxtaposé à l'univers visuel. En fonction des déplacements, des séries sonores coupaient des séries de vues : jonction ponctuelle. On pouvait fort bien éprouver comme une surcharge, un brouillage inutile, l'ajout de l'audible au visible. Mais, nouvelle jonction, entendre une voix c'est faire une expérience particulière du temps : pour entendre, puis comprendre, il faut être présent, contemporain de ce qui se dit. Il y va de l'écoute comme du voir. On peut se demander ce que signifie ce redoublement apparent des expériences qui contribuent à nous donner le sens du présent ? Qu'ajoute une voix qui

n'est plus tenue d'expliciter ou d'expliquer, sinon sa dimension même de voix et l'axe temporel qu'elle emporte avec elle ?

Le présent de la vision et celui de l'écoute sont-ils identiques ? En apparence c'est toujours le même présent mais dans tous le cas de l'écoute, on a affaire à un temps immanent (25).

"Le temps immanent, en sa qualité de temps qui s'en va, ne commence qu'à partir du présent et se continue, avec le caractère de décadence qu'il doit à cette origine, dans le passé"(26).

Le temps immanent est (présent ponctuel) et fuit en direction du passé. C'est ce cinétisme descendant qui lui confère son caractère de décadence. Ce temps immanent permet de comprendre l'expérience de tout auditeur qui perçoit au présent, retient ce qui bascule immédiatement au passé, et introduit de ce fait une continuité garantie d'une compréhension. L'expérience de la vision peut être décrite en termes semblables surtout si l'on glisse, sans y prendre garde, de la vision au voir. Mais si l'on s'en tient à la vision, on accordera qu'elle engage un temps qualitativement différent. Je vois au présent, mais je ne vois pas tout ce qui est présent. Le présent de ma vision est travaillé par les anticipations qui résultent de la mobilité même du voir. Ces anticipations, au premier rang desquelles il faut situer celles qui rendent possibles nos mouvements, ont un temps propre, qui n'a pas encore atteint l'être, qui vient, et, pour cette raison, reçoit le nom de temps transcendant (27).

"Le temps transcendant, en sa qualité de temps qui vient, a sa source dans le futur et se continue, avec le caractère d'incidence qu'il doit à cette origine, dans le passé. Il apparaît ainsi, par comparaison avec la notion intégrale du temps, comme du temps complet, parfait, auquel ne manque aucune époque" (28).

La vue et l'ouïe engagent deux appréhensions qualitativement différentes du présent. L'immanence de l'une et la transcendance de l'autre, l'axe présent-passé de l'une et l'axe futur-présent-passé de la seconde, en se coupant dans les associations de paroles entendues et de spectacle vu, nous maintiennent à l'instant et peut-être également en instance. Les deux axes ne se recouvrent pas ; l'un est complet, du point de vue des époques temporelles, l'autre pas, mais ce non recouvrement génère des tensions au sein desquelles le spectateur demeure. Une épreuve temporelle est travaillée par les anticipations de la vue, le temps de la vue est tiré en arrière par les

rétentions de l'ouïe. Et nous sommes au milieu... C'est probablement cette situation qui permet de comprendre en quoi le temps d'un événement n'est pas le futur. Son temps, c'est l'instant présent doublement discontinu, une première fois par rapport au passé grâce aux anticipations visuelles et gestuelles, et derechef, par rapport au futur grâce aux rétentions de paroles, de sons ou d'éléments de signification. La temporalité de l'événement trouble la connaissance que l'on pourrait vouloir en prendre. S'il est à l'instant, et en droit toujours à l'instant, il devient irrépétable, unique, mais cette unicité le fait déroger au principe de causalité. Ce dernier ne peut être invoqué, même obliquement, pour rendre compte de la production de l'événement. Celui-ci s'impose mais pas comme effet d'une cause. La production d'effet autorise l'application du principe de causalité, mais, comme on l'a fait remarquer, on ne saisit plus la nécessité de formuler un principe quand le complémentaire d'un événement dans l'ensemble des phénomènes ressortit toujours à la succession des causes et des effets. Sous l'angle du temps, une évidence se détache : il n'y a pas de condition préalable à l'apparition d'un événement. Il est absolument son apparition.

Si les Immatériaux réalisent selon des modalités qui leur sont propres l'idée d'exposition, c'est parce qu'ils sont un événement et non pas seulement une présentation éphémère d'une durée officielle déterminée, inscrivant en elle-même la fugacité. Ils sont un événement, en réfléchissant sur le temps et l'espace de l'exposition ; en ce sens ils ne peuvent être repris, à moins que les successeurs ne se situent ouvertement dans la voie de la répétition ou au mieux dans celle de l'innovation. Les modalités d'interrogation de l'espace et du temps qui sont les leurs ne constituent pas une voie, ou un chas, par lequel toute exposition future devra nécessairement passer pour être autre chose qu'une composition. Il demeure toutefois qu'un choix est explicitement proposé : les expositions à venir s'inscriront-elles dans la perspective de l'expérimentation ou non ? Qu'on l'accepte ou qu'on le refuse, il faudra bien se situer par rapport aux Immatériaux pour faire sienne ou non, la volonté de mettre en question le support spatial et temporel de ce qu'on montre. Quant au traitement de l'espace et du temps, il nous a paru devoir être éclairé par la notion d'involution

ou de retenue à l'intérieur, celle-ci permettant de présenter des tensions spatiales et temporelles qui ne se résolvent pas en dimensions uniques. Ces tensions permettent aux choses et aux objets d'apparaître ensemble, ce qui bien évidemment ne signifie pas que les choses surtout n'aient pas elles-mêmes leur apparaître, mais ceci relève plus d'une esthétique qui a son lieu aux oeuvres alors que nous nous tenons à la présentation des oeuvres (ou des objets). Ces tensions retenues, ou tenues ensemble, nous semblent éclairer ce que l'on nomme un événement. Il demeure que celui-ci a lieu (selon les différents sens du terme) quand, dans la proximité du visible qu'il rend possible, se tient quelqu'un. Ce n'est pas la moindre leçon de cette exposition que d'avoir substitué au terme de spectateur celui de voyant interrogé par le visible.

Yannick COURTEL

(4) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(5) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(6) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(7) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(8) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(9) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(10) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(11) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(12) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(13) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

(14) Le visible et l'invisible, Paris, 1967.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- (1) J. F. Lyotard, entretien avec Corinne PENCENNAT, l'Art Vivant.
- (2) J. F. Lyotard, Le travail et l'Ecrit chez Daniel Buren, une introduction à la philosophie des arts contemporains.
Les cahiers du C.R..I.C, Le Nouveau Musée, éd. Charles Le Bouil, 1982, P. 22.
- (3) J. F. Lyotard et J. L. Thébaud, Au Juste, Paris, C. Bourgeois, 1979, P. 30.
- (4) Ibidem.
- (5) J.F. Lyotard, Discours, Figure, Paris, Klincksieck, 1971.
- (6) M. Dufresne, Doutes sur la "libidiné" in : L'Arc, J. F. Lyotard, 1976, n° 64, P. 13.
- (7) P. Valéry, un problème d'exposition in : Exposition Paris 1937, Arts et Techniques dans la vie moderne.
Magazine officiel édité par le commissariat général, n° 1, mai 1936.
- (8) G. Guillaume, Langage et Science du Langage, Paris, Nizet et Québec, Presses de l'Université, Laval, 1973, P. 47.48
- (9) Id. P. 48
- (10) Leitmotiv de : Exposition Paris 1937.
- (11) Pierre Nora, le retour de l'événement, in : Faire de l'histoire, Paris, Gallimard, 1974, T. 1 P. 210-228
- (12) Id. P. 216
- (13) Bernard Groethuysen, de quelques aspects du temps, notes pour une phénoménologie du récit, in : Recherches Philosophiques, V, 1935-36 P. 157.
- (14) S. Lupasco, La notion de structure, Paris, C. Bourgeois, 1967.

- (15) G. Guillaume, Op, Cit, P. 47.
- (16) Ibid. P. 189 passim.
- (17) Ibid. P. 190
- (18) Ibid.
- (19) E. Benveniste, Problèmes de Linguistique Générale, Paris, Gallimard, 1966, P. 127.
- (20) R. Munier, Furtive présence, Essai sur la peinture de Denise Estéban, Cahiers Solaire n° 43, 1983, P. 10
- (21) J. F. Lyotard, Le Différend, Paris, Minuit, 1984, P. 115
- (22) F. Recanati, Les énoncés Performatifs, contribution à la pragmatique. Paris, éd. de Minuit, 1981, voir l'introduction de l'ouvrage pour la discussion du domaine de la pragmatique.
- (23) B. Groethuysen, op. Cit, P. 169 passim
- (24) Id. P. 176
- (25) G. Guillaume, op. Cit, P. 50
- (27) G. Guillaume, op. Cit, P. 49
- (28) G. Guillaume, op. Cit, P. 49 - 50

D'un travail

Je voudrais juste parler du travail de l'équipe des "Immatériaux". Ce ne fut pas une équipe. Je veux dire : association de compétences à finalité fonctionnelle, avec distribution organographique des tâches, en possession de concept de son objet. Plutôt un esprit à sept têtes élaborant l'anamnèse de ses thèmes : matériau, l'art, la science et la matière, corps, espace-temps, ce qu'est exposer. Si l'équipe a été "performante", c'est que ce travail d'inquiétude et d'association s'est fait en elle pendant deux ans sans arrêt, en séance et hors séance. Cela voulait dire entre nous l'abandon des enfermements professionnels, des volontés de puissance, des déférences hiérarchiques et des ressentiments associés, mais surtout l'écoute probe des sensibilités, de ce qui à travers l'un ou l'autre, intimidé, confus, faisait chemin quant à l'Idée de l'exposition. L'émotion secrète quand tel d'entre nous apportait à la réunion (comme on apporte un rêve à l'analyste) une idée, un principe de prospection, de disposition, l'ébauche d'un site, la découverte d'un objet pertinent. Détail ou ensemble, personne n'étant en particulier affecté à la généralité. Nous étions certes une équipe tout à fait efficace, et ce qui devait être fait le fut. Cela dans l'ordre de la compétence, de l'intelligence et de la volonté. Mais la préparation est d'abord bien dans le champ du sentiment, à la recherche du temps perdu, je veux dire le monde où nous vivons. Cette anamnèse commandée par l'exposition a en retour rendu celle-ci aimable avec vous, insupportable aux autres, indécidable aux yeux de la plupart.

Il faudrait pousser plus avant cette observation sur le travail. Il ne fut un travail social, travail dans

l'industrie culturelle, que de dehors. Ah, oui, on a travaillé ! Mais le secret de l'exposition, c'est qu'elle nous a travaillés. Chacun différemment, singulièrement, mais tous. Elle nous travaillait comme un horizon travaille le navigateur, ou ce qui n'est pas écrit, l'écrivain. Et de toute façon elle nous a maîtrisés bien plus que nous ne l'avons jamais eue sous notre dépendance. Du moins si maître ou maîtresse est le nom qui désigne ce qui ne fait pas seulement travailler la rentabilité du corps et de l'esprit, mais qui travaille l'âme de façon à obtenir d'elle ce qu'elle ne savait pas pouvoir.

Claude Simon a dit l'essentiel dans un entretien avec Michel Evranda. On lui demandait, à Moscou, je crois, : comment entendez-vous le métier d'écrivain ? C'est, répondit-il, de s'efforcer de commencer une phrase, de la continuer, et de la finir. L'exposition fut pour nous la difficulté de cette phrase, l'horizon de mots, de sites, lumières, couleurs qui appelait à la faire être. (Notre présomption, de supposer qu'elle nous appelait.) Une forme indéterminée, insaisissable par concept, vers laquelle le sentiment seul, s'il est interrogé, épié, (c'est l'anamnèse), apuré, nettoyé des intérêts fantastiques et autres, peut guider en faisant discerner les moyens qui ne la traduiront pas. Singulière fidélité, probité à l'endroit de quelque chose qui n'est pas déterminé.

Vous voyez qu'avec "travail" je parle de l'impalpable. Le reste est au public. Qu'il juge, c'est la règle. Je ne parle évidemment pas en vue d'expliquer l'exposition, de l'excuser, d'influencer ce jugement. Ni non plus de donner aux commissaires futurs une bonne recette de travail collectif. Je m'interroge seulement. Il m'a toujours semblé avoir manqué l'essentiel quand j'essayais de répondre aux questions. Qu'avez-vous voulu dire ? Qu'est-ce que vous, vieux philosophe, avez-vous appris avec les Immatériaux ? Pourquoi avez-vous fait une exposition (au lieu d'un livre ?) (comme si j'étais arrivé avec mon attaché case de concepts, et prière aux jeunes de les transcrire sur cet autre support, l'espace de la grande galerie...)

L'interrogatoire, entretien, débat, conférence de presse, n'est pas propice à une remémoration sévère. Aujourd'hui que cette exposition n'a plus lieu, moi qui ne suis pas un professionnel, qui ai la chance de n'avoir pas à "capitaliser l'expérience" des Immatériaux, qui me réjouis de n'avoir plus à y penser (à en souffrir) j'essaie de me rappeler

l'important, ce qui reste caché. Je crois bien que c'est un mode singulier de travail en compagnie d'hommes et de femmes, plus jeunes que moi de beaucoup.

L'écrivain, dans un livre qu'il a fait, ce qui l'attache, c'est le mal qu'il lui a donné. Et le professeur dans une classe qu'il a instruite. Pas le succès institutionnel, pas la perfection en soi. Quelquefois la classe est médiocre, le livre bancal. Ce mal, c'était le déssaisissement, une humilité obligée, dépendance et révolte contre la dépendance, et le forçage par delà ce qu'on croyait assuré.

Si j'étais imprudent, voire tout à fait sot, j'ajouterais : preuve que dans le tissu maigre et serré de l'industrie culturelle peut se tramer le travail le plus secret. De ce que nous devons à la "culture", ce n'est pas ce qu'elle attend mais ce travail, cette perlaboration. Car celle-ci porte sur "la culture" elle-même (nos "sujets", science, corps, matériau, exposition...). Par où ce travail tout le monde, propriétaires, dépositaires, usagers de la culture. Quoi qu'ils en aient.

Excusez-moi d'avoir dit ce que je voulais dire sur un mode grave, édifiant. Le talent me manque en ce moment pour le drôle et le bon enfant. Merci pour votre travail.

Jean-François LYOTARD

L'important ce n'est pas de faire un livre, mais de faire un travail. C'est un travail qui doit être fait avec conscience et avec amour. C'est un travail qui doit être fait pour le bien de tous.

Il faut donc se donner tout entier à son travail. Il faut être sérieux, rigoureux, et persévérant. Il faut aussi être humble et ouvert d'esprit. Car le travail est une école de la vie. C'est là que l'on apprend à connaître soi-même et les autres.

Le travail est une obligation. C'est une obligation envers soi-même et envers les autres. C'est une obligation qui nous permet de vivre dignement et de contribuer au bien-être de la société.

Enfin, le travail est une source de satisfaction. C'est dans le travail que l'on trouve le sens de sa vie et le plaisir de l'accomplissement.

Voilà ce que je pense du travail. C'est un devoir, une obligation, une école de la vie, et une source de satisfaction.

Il est donc important de bien comprendre le travail et de le pratiquer avec conscience et amour. Car c'est le seul moyen de vivre dignement et de contribuer au bien-être de la société.

Le travail est une obligation. C'est une obligation envers soi-même et envers les autres. C'est une obligation qui nous permet de vivre dignement et de contribuer au bien-être de la société.

Dossier technique de la manifestation

les intéressés

Concepteurs

Jean-François LEBLANC

Christy CHAMBERLAIN

Martine MOYNOT

Estherine LEBLANC

Nicole TOUTAIN

Sabine VIGORNE

Chantal HOEL

Martine CASTA

Dominique BARRIÈRE

Véronique BILLET

Avec la participation de :

d'arts et de culture de la région

L'Atelier des arts

La Bibliothèque régionale de la région

L'IRCAM

Le Musée National d'Art Moderne

Conseil académique de la région

Pierre ROSENTHAL

Traduction : Paul SMITH

1982

L'exposition a donné lieu à une série de manifestations au Centre Georges Pompidou

* programmation de films

* séminaire de recherche : "Écritures, scénarios, réalisations"

* concert à l'IRCAM

* une exposition organisée à la salle d'exposition de la RPI

"La Voix maternelle et enfantine" 27 février - 10 juin 1982

* débats avec les concepteurs

12 avril "10 ans de médiation, une nouvelle condition humaine"

22 mai "Débat contradictoire avec les Adhérents du Centre"

les immatériaux

Manifestation du Centre de Création Industrielle, département du Centre Georges Pompidou, présentée du 28 mars au 15 juillet 1985, à la Grande Galerie du 5^e étage.

Concepteurs :

Jean-François LYOTARD

Commissaire général

Thierry CHAPUT

Commissaire

Martine MOINOT
Catherine TESTANIERE
Nicole TOUTCHEFF
Sabine VIGOUREUX

Documentalistes

Chantal NOEL

Secrétaire de rédaction

Martine CASTRO

Coordinatrice audiovisuel
Service audiovisuel

Dominique BARILLE

Coordinatrice administrative

Véronique GUILLAUME

Secrétaire administrative

Avec la participation des départements et organismes associés au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou :

L'Atelier des enfants

La Bibliothèque Publique d'Information

L'IRCAM

Le Musée National d'Art Moderne

Conseil scientifique : Mario BORILLO, Paul CARO, Michel CASSE, Jean-Pierre RAYNAUD, Pierre ROSENTIEHL

Traduction : Paul SMITH

L'exposition a donné lieu à une série de manifestations au Centre Georges Pompidou:

- * programmation de films,
- * séminaire de recherche : "Architectures, sciences, philosophie",
- * concerts à l'IRCAM
- * une exposition organisée à la salle d'actualité de la BPI :
"la Voix maintenant et ailleurs" 27 février - 10 juin 1985
- * débats avec les concepteurs :
15 avril "l'après modernité, une nouvelle condition humaine"
22 mai "Débat contradictoire avec les Adhérents du Centre".

extrait du dossier de presse : janvier 1985

Une nouvelle sensibilité. 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 techno-sciences 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'art.

Elle cherche à éveiller une sensibilité supposée présente dans le public mais privée des moyens de s'exprimer. Elle voudrait faire éprouver le sentiment de l'achèvement d'une période et la curiosité inquiète qui naît à l'aube de la postmodernité.

Une non exposition. Le sujet même de la manifestation remet en cause la présentation traditionnelle des expositions, héritières des salons du XVIII^e siècle et des galeries. 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.

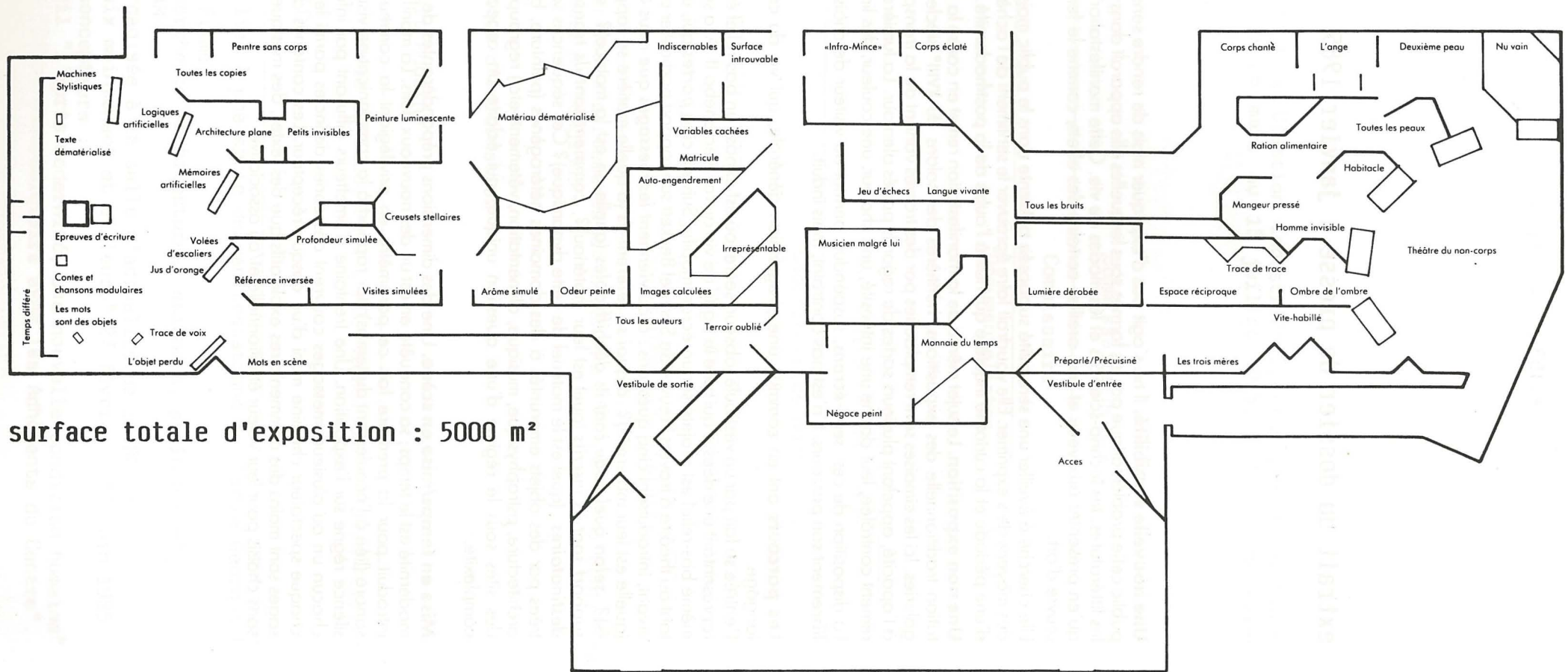
La disposition de ces *semi-écrans*, suspendus, permet au visiteur de choisir *semi-librement* son parcours. Il n'est pas contraint, mais induit.

Les parcours ont en commun une progression générale, qui va du corps au langage.

L'entrée se fait par un vestibule, obscur, secret où est exposé un bas-relief égyptien représentant une déesse qui offre le signe de vie au roi Nectanebo II. A la sortie, ce même bas-relief est projeté sur un écran mobile. Suivent cinq *portes* qui, empruntant au théâtre à travers l'œuvre de Samuel Beckett son rapport particulier au corps vivant, introduisent cinq questions : *d'où viennent les messages que nous captions* (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)? Ces séquences sont illustrées par des objets empruntés à des domaines hétérogènes (peinture, biologie, architecture, astrophysique, musique, alimentation, vêtement, etc.) regroupés dans des sites sous le régime d'une question unique, qui éclaire un aspect de la complexité.

Mise en temps/mise en scène. Une des dimensions prépondérantes de la postmodernité est le temps; sa conquête en est un des nouveaux défis. La manifestation introduit pour la première fois ce paramètre en privilégiant la communication sonore (liée à l'écoulement du temps) par rapport à la communication visuelle. Le silence règne sur l'exposition. Une trentaine d'émetteurs diffusant par infrarouge chacun un ou plusieurs messages couvrent des zones distinctes parmi lesquelles chaque spectateur chemine muni d'un casque récepteur. Les contenus des messages sont moins des commentaires explicatifs que des textes, des musiques et des sons choisis pour leur valeur émotionnelle et/ou associative.

plan de l'exposition : 67 SITES POUR UN PARCOURS



surface totale d'exposition : 5000 m²

liste des sources

* **Catalogues** de la manifestation, en deux volumes :

◇ Epreuves d'écriture

expérience d'écriture interactive par une trentaine d'auteurs apportant leur définition à une liste de mots relatifs à la problématique des Immatériaux.

◇ Inventaire et album

Fichier des sites et bloc-notes de l'histoire de l'exposition.

* **Petit Journal** de l'exposition

* **Dépliant** gratuit pour une diffusion en nombre.

* **Ouvrages complémentaires:**

◇ Modernes et après? Les Immatériaux.
Autrement, numéro spécial

◇ 1984 et les présents de l'univers informationnel.
Alors, numéro 7 (C.C.I., Centre G; Pompidou)

◇ Politique fin de siècle
Traverses, numéro 33 - 34

* **Dossiers de presse :**

1) diffusion été 1984

2) diffusion décembre 1984 pour la conférence de presse du 8 janvier 1985, accompagné de deux cassettes (interviews de J.F. Lyotard)

* **Revue de presse** (française et internationale)

dossier de synthèse (ronéotypé) réalisé par le Service de Presse du CCI (Centre G. Pompidou) 1986.

* **Films - vidéo**

◇ Les Immatériaux, film de Daniel Soutif

◇ Métope : revue vidéographique d'architecture et de design : numéro 2 (mai-juin 1985)

* **Evaluation**

◇ "le musicien malgré lui" - Evaluation du public d'un des sites de l'exposition.
(Cité des sciences et de l'industrie - La Villette, 1985)

liste des sources

* Liste des sources de la réalisation de deux volumes

9 Épreuves d'écriture
expérimentales d'écriture interactive par une trentaine d'élèves
appartenant à une section de la liste de noms relatifs à la mobilité
ségrégation des élèves.

9 Inventaire de films

Fiches des films et documents de l'histoire de l'écriture

* Petit journal de l'écriture

* Documents écrits sous une dictée en français

* Documents écrits en français

9 Documents et autres
notamment, numéros spéciaux

Imprimé en France
par Hemmerlé, Paris
N° d'impression 4317. 4-1986
Dépôt légal 2^e trimestre 1986

plan de l'exposition : 67 sites pour les PARLIERS

surface de l'exposition

EXPO MEDIA est une association spécialisée, issue d'un groupe de travail mis en place au sein de Peuple et Culture, en 1982. EXPO MEDIA propose un lieu d'échanges d'informations, de réflexion et de recherche aux différents professionnels concernés par le media exposition et aux décideurs (élus, responsables d'équipements et des secteurs de communication).

EXPO MEDIA organise colloques, séminaires, journées d'étude et voyages d'étude, gère des contrats de recherche, publie et diffuse des ouvrages d'analyse du media exposition.

