

---

Les Immatériaux Research

---

Working Papers

---

[les-immateriaux.net](http://les-immateriaux.net)

---

**Working Paper No. 11**

# **Lyotard's Interviews on Les Immatériaux**

Edited by Andreas Broeckmann and Sergio Meijide Casas

Published 1 July 2024

**Recommended citation**

Lyotard's Interviews on Les Immatériaux.

Edited by Andreas Broeckmann and Sergio Meijide Casas.

Les Immatériaux Research, Working Paper No. 11, 2024.

URL: <http://les-immateriaux.net/working-papers/>

## Contents

---

<b>INTRO</b>	Editorial note	4
	Lyotard's Interviews on <i>Les Immatériaux</i> : A brief introduction	5
<hr/>		
<b>PART 1</b>	<b>Interviews before the opening of the exhibition</b>	
	<hr/>	
1.	Lyotard interviewed by Jacques Derrida and Thomas Ferenczi: "Plaidoyer pour la métaphysique" (French)	11
2.	Lyotard interviewed by Élie Théofilakis: "Les petits récits de Chrysalide" (French)	16
3.	Lyotard interviewed by Bernard Blistène: "Entretien avec Jean-François Lyotard" (French) " <i>Les Immatériaux</i> : A Conversation with Jean-François Lyotard" (English)	23 35
4.	Lyotard interviewed by Philippe Bidaine and Jacques Saur: " <i>Les Immatériaux</i> – Un entretien avec Jean-François Lyotard" (French)	47
5.	Lyotard interviewed by Alain Arnaud: "Le partage des conséquences" (French) "Sharing the Consequences" (English)	52 54
6.	Lyotard interviewed by Cecile Lestienne and Stéphane Dellgeorges: "Les raisons d'une exposition" (French)	56
7.	Lyotard interviewed by Guitta Pessis-Pasternak: "Entretien avec Jean-François Lyotard" (French)	58
8.	Lyotard interviewed by Clemens-Carl Härle and Marie-Louise Syring: " <i>Les Immatériaux</i> " (German)	64
9.	Lyotard interviewed by Maurizio Ferraris and Ezio Manzini: "Interrogatività della post-modernità" (Italian)	67
10.	Lyotard interviewed by Daniel Soutif: "Le labyrinthe des <i>Immatériaux</i> " (French)	70
11.	Lyotard interviewed by François Dumont: "C'est notre sensibilité qui change d'échelle" (French)	77
12.	Lyotard interviewed by Pier Luigi Tazzi: "Dans un système de labyrinthes" (French) "In een systeem van labyrinten" (Dutch)	81 91

---

## Contents

---

<b>PART 2</b>	<b>Interviews after the opening of the exhibition</b>	
13.	Lyotard interviewed by Judy Annear and Robert Owen: "Jean-François Lyotard discusses the exhibition, <i>the Immaterials</i> " (English)	101
14.	Lyotard interviewed by Louise Burchill and Jennifer McCamley: "Torsion of the Faculties" (English)	106
15.	Lyotard interviewed by Alain Pelissier: "Repères contemporains. <i>Les Immatériaux</i> " (French)	118
16.	Lyotard interviewed by Corinne Pencecat: " <i>Les Immatériaux</i> – Entretien avec JFL" (French)	122
17.	Lyotard interviewed by Claudine Farrugia: "La simplicité, c'est la barbarie" (French)	126
18.	Lyotard interviewed by Pierre Lévy: "Entretien avec J.-F. Lyotard à propos de l'exposition <i>Les Immatériaux</i> " (French)	133
19.	Lyotard interviewed by Pierre Lévy and Eric Braine: "L'élitisme pour tout le monde" (French)	139
20.	Lyotard interviewed by Florian Rötzer: "Französische Philosophen im Gespräch: Lyotard" (German)	143
21.	Lyotard interviewed for Le Magazine du centre: " <i>Les Immatériaux</i> " (French)	147
<b>ANNEX</b>	Other interviews	150
	Bibliography	151
	Contributors	152
	Acknowledgements	153

---

## Editorial note

This publication comprises interviews that the philosopher Jean-François Lyotard gave on the occasion of the exhibition *Les Immatériaux*, a project which he co-curated with design theoretician Thierry Chaput, and which was presented at the Centre Pompidou in Paris in the spring 1985.

We have collected and transcribed all the known interviews. Most of them were held in French, some of them were translated into other languages. Where possible, we have included the original French text, followed by the translated version. In the appendix there is a list of further interviews which were conducted at the time but whose transcripts we were not yet able to locate. We have not included, however, texts like the review by Dorothee Lalanne which only contains a few decontextualized quotations drawn from a conversation with Lyotard.

In the present volume the interviews are arranged in (approximately) chronological order, and in two main sections, separated by the exhibition opening on 26 March 1985. Many appointments with the interviewers were recorded in Lyotard's personal agenda (see *Les Immatériaux Working Paper 1: Chronology*, 2020). The respective circumstances of each publication are described in introductory notes.

The acronyms of the interviewers appear at the beginning of their questions. The paragraphs without a name contain Lyotard's responses. We have tacitly corrected obvious orthographic mistakes and have annotated passages where apparent mistakes leave room for interpretation, or where the text is unclear for other reasons.

**Andreas Broeckmann**  
**Sergio Meijide Casas**  
**Berlin and Santiago de Compostela, June 2024**

## Lyotard's Interviews on Les Immatériaux: A brief introduction

In May 1983, the philosopher Jean-François Lyotard received a call from Paul Blanquart—then director of the Centre de Création Industriel (CCI)—asking him to collaborate on an exhibition to be held at the Centre Georges Pompidou in Paris.<sup>1</sup> That exhibition would become *Les Immatériaux* (28 March–15 July 1985), a historically significant event not least because it would be the first large-scale museum exhibition to be curated by a philosopher; Lyotard devised and developed the show in collaboration with curator Thierry Chapat.<sup>2</sup> The CCI was looking for somebody external to develop the philosophical thesis of the project, and Lyotard was a good choice for at least three reasons. The first is that four years earlier he had published *La Condition postmoderne* (1979), a “report on knowledge” commissioned by the Quebec government which ended up being one of the biggest philosophical best-sellers of the time. In this book, Lyotard spoke of how knowledge had been transformed in contemporary society, diagnosing a shift that affected the sciences, the arts, and developing technologies.<sup>3</sup> The second reason is more biographical: Lyotard had just completed what he himself considered his magnum opus, *Le Différend* (1983), and was exhausted after working on this book for nine years. Organizing an exhibition was therefore a good distraction. To these two reasons we must add a third, which is even more important: besides being the main theorist of aesthetics of his generation, Lyotard had a special affinity with contemporary art and the world of exhibitions.

Consistent with the philosophy that Lyotard had developed up to that point, based on the critique of grand narratives (*La Condition postmoderne*, 1979) and of the intellectual as a generator of opinion (*Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, 1984), the way he contributed to *Les Immatériaux* was not what one would expect from a chief curator. Far from legislating every part of the exhibition's development, Lyotard always insisted that the exhibition was a collective effort and that his own opinion on it did not claim primacy over that of others (see the interview with Daniel Soutif). Unlike his philosophy books, where he alone was responsible for the content, in *Les Immatériaux* his ideas and his vision of the exhibition coexisted alongside many other perspectives. The interviews we have compiled for this collection are therefore interesting because they offer us a complex image of Lyotard's own perception of the exhibition.

1 — See Andreas Broeckmann, “Working Paper no. 5. The Pre-History of *Les Immatériaux* in 1979–1981”, 1 September 2020, [https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5\\_Broeckmann-PreHistory-1979-1981\\_2020.pdf](https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5_Broeckmann-PreHistory-1979-1981_2020.pdf).

2 — The collaboration between a philosopher and a curator has been repeated on subsequent occasions, as in the exhibition *Mémoires du future: bibliothèques et technologies* (1987, Centre Georges

Pompidou) by Bernard Stiegler and Catherine Counot, curator at the BPI, and in the projects that Bruno Latour and Peter Weibel prepared together with others: *Iconoclash* (2002), *Making Things Public* (2005), *Reset Modernity!* (2016) and *Critical Zones* (2020), all at ZKM Karlsruhe.

3 — Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979).



**Lyotard during a team meeting at the Centre de Création Industrielle, Centre Pompidou, winter 1985. Photo by Jean-Claude Planchet. Courtesy of Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.**

It is important to note that Lyotard gave many interviews throughout his life and many of them are of remarkable interest, as the recent collection edited by Kiff Bamford demonstrates.<sup>4</sup> Lyotard himself affirmed the significance of this form of textual production, and in *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973) included an interview conducted by Brigitte Devismes (“Sur la théorie”) as a chapter of equal importance to the theoretical texts in the book.<sup>5</sup>

The particularity of the interviews we present here arises from the broad thematic scope of the exhibition itself. Since it dealt with so many different social, scientific, and technological issues, the exhibition received attention from specialized journals in many different fields, encouraging Lyotard to share reflections which did not usually find their way into his books, covering a wide range of topics from politics and technology to contemporary arts and education.

On many occasions in the conversations collected here, Lyotard refers to pre-existing theoretical discourses which he had developed elsewhere and which provided a theoretical framework for the exhibition.<sup>6</sup> This is the case, for example, when he talks about how to subvert the Enlightenment foundations of the art exhibition as a pedagogical form. However, the heterogeneity of his interlocutors prompts Lyotard to deviate from these established discourses. It is in those moments that we discover the most unique, sometimes surprising commentaries, including reflections on religion, cinema and painting, critical remarks on art theorists such as Clement Greenberg, and prophetic anticipations of things to come. Because of their heterogeneity, not all of the interviews are of equal length and relevance, and while some of the interviewers show great interest in the exhibition, others are critical of it. We have decided to sequence them chronologically, offering them in the form of a continuous discourse developed by Lyotard on the subject of *Les Immatériaux*.

---

<sup>4</sup> — Jean-François Lyotard, *The Interviews and Debates*, edited by Kiff Bamford (London: Bloomsbury, 2020). The volume includes translations of three interviews related to *Les Immatériaux*, with Jacques Saur and Philippe Bidaine, Bernard Blistène, and Élie Théofilakis, pp. 71–93.

<sup>5</sup> — Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud* (Paris: UGE, 10/18, 1973), pp. 210–229.

<sup>6</sup> — See Jean-François Lyotard, “Après six mois de travail”, in Yuk Hui and Andreas Broeckmann (eds.), *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory* (Lüneburg: Meson Press, 2015), pp. 29–66.



**Les deux commissaires de l'exposition. A gauche: Thierry Chaput; à droite: Jean-François Lyotard, professeur à l'université de Saint-Denis, directeur du Collège international de philosophie**

**Photo of Lyotard and Chaput which accompanied the interview in *Sciences et Avenir*, No. 458, 1985. Photographer unknown.**

The first three interviews presented in this edition are quite well known through their translations into English and, in the case of Bernard Blistène's, also into German. Their original French versions are republished here for the first time since 1985. They were conducted during the preparation of the exhibition during the autumn and winter of 1984–1985: The interview with Jacques Derrida (chapter 1)—conducted for a radio programme hosted by Thomas Ferenczi—is interesting because of the philosophical importance of both thinkers; the conversation with Élie Théofilakis (chapter 2) was printed in *Modernes et après* (1985), a book publication that coincided with the exhibition, and the conversation with Blistène (chapter 3) was published in the art magazine *Flash Art* as a way of promoting the exhibition.<sup>7</sup> Here we republish for the first time both the full-length French original from the French edition of *Flash Art* and a new English translation.<sup>8</sup> The fourth was conducted by Philippe Bidaine and Jacques Saur for the Centre Pompidou's own magazine (chapter 4), and the interview conducted by Alain Arnaud (chapter 5) was included in the *Album* part of the exhibition catalogue. Taken together this first set of interviews gives a good overview of how Lyotard conceived the exhibition, as in them he discusses both the general concept and the specifics of *Les Immatériaux*.

The other interviews conducted before the exhibition opened have been less well known. First there is the one by Cecile Lestienne and Stéphane Dellgeorges for a science magazine called *Sciences et Avenir* (chapter 6). Then an unpublished conversation with Guitta Pessis-Pasternak in which Lyotard talks about the implications of technological change in contemporary societies (chapter 7). In addition there are three interviews that were published in neither English nor French: one with Clemens-Carl Härle and Marie-Louise Syring that was published in German in a cultural journal in Switzerland (chapter 8), one with Maurizio Ferraris and Ezio Manzini in a Italian design magazine (chapter 9) and one with Pier Luigi Tazzi published in Dutch in a museum journal in the Netherlands (chapter 12).

7 — Élie Théofilakis (ed.), *Modernes et après ? Les Immatériaux* (Paris: Autrement, 1985).

8 — The English version that was previously published

elsewhere was translated from the abridged version of the text published in the international edition of *Flash Art* in 1985.

All of them address questions that go beyond the framework of the exhibition and open onto other related issues, such as politics and philosophy. The interview conducted by Tazzi is reprinted here both in the published version, in Dutch, and in the French original drawn from the unpublished transcript. Finally, the first part includes two interviews for newspapers published on the opening day of the exhibition, March 28, 1985: Daniel Soutif's (chapter 10) was carried out for *Libération* where it was part of a special dossier on *Les Immatériaux*,<sup>9</sup> while François Dumont's appeared in *Le matin de Paris* (chapter 11).



**Lyotard during an interview  
for Austrian Television, ORF, 1990.  
Screen shot.**

The second part of the collection is dedicated to interviews conducted after the exhibition opened, and begins with two conversations for the Australian magazine *Tension*. Both were conducted by two interviewers, in both instances an artist and a theorist: Robert Owen and Judy Annear in the first case (chapter 13), and Jennifer McCamley and Louise Burchill in the second (chapter 14), the two teams taking very different approaches to the exhibition. The sequence continues with a set of interviews by specialist publications and interlocutors: Alain Pelissier for an architecture magazine, *Technique et architecture* (chapter 15), Corinne Pencecat for *L'Art vivant* (chapter 16), and Pierre Lévy—together with Eric Brain in the second part—for an information technology magazine (chapters 18 and 19). Also included here is an unpublished interview originally conducted by Claudine Farrugia for a journal called *Revue de la sécurité* (chapter 17). With the exception of this text, which was never published, it is curious that these documents have received little attention from scholars of Lyotard and *Les Immatériaux*.<sup>10</sup> In the interviews conducted after the exhibition opened, Lyotard speaks quite frequently about specific exhibits—a dimension that is rarely addressed in the better-known interviews—discussing for instance the architecture projects, or the collaborative writing project of *Épreuves d'écriture*, otherwise mentioned only in the interview with Soutif. The volume closes with two interviews that took place some time afterwards: the one with Florian Rötzer (chapter 20) was conducted in 1986, while the last one (chapter 21) is of unknown authorship and was carried out at the end of 1996, on the occasion of the twenty-year anniversary of the Centre Pompidou.

<sup>9</sup> – The interview with Soutif found an additional audience in Spain thanks to its publication in the magazine *Quimera*, n. 46-47, 1985, p. 23-29.

<sup>10</sup> – One exception is Antonia Wunderlich,

who refers to Lévy's first interview. Antonia Wunderlich, *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung "Les Immatériaux" von Jean-François Lyotard* (Bielefeld: Transcript, 2008).





**Portrait of Lyotard (1984) distributed to the press by the Centre Pompidou. Photo by Dolorès Rogozinski.**

Understanding each interview in its singularity allows us to think about the differences and particularities that each one presents, and which constitute small stories in themselves: Lyotard's friendships with Derrida and Ferraris, the reception of *Les Immatériaux* in Australia, or the interest that the exhibition aroused in the scientific field, for instance. In any case, what we present here is an initial compilation of these documents in order that they may be used as working materials. Me and my co-editor, Andreas Broeckmann of Leuphana University Lüneburg, hope that they will foster further curiosity about Lyotard's contribution to *Les Immatériaux*, and contribute to reflections on the place occupied by the exhibition project within Lyotard's philosophical oeuvre.

**Sergio Meijide Casas**  
**University of Santiago de Compostela**

# **Interviews before the opening of the exhibition**

## 1. Lyotard interviewed by Jacques Derrida and Thomas Ferenczi: “Plaidoyer pour la métaphysique” (French)

This conversation was prepared for the series “Passage du témoin”, a radio programme hosted by Thomas Ferenczi on France Culture. The main idea of this programme was to put two thinkers in dialogue: one would interview the other and, in the next programme, the person who had been interviewed would choose another person to interview. In this case, Lyotard was interviewed by Jacques Derrida. The conversation was subsequently published in the edition of *Le Monde aujourd’hui* of 28–29 October 1984. We presume this is the first interview in which Lyotard speaks publicly about *Les Immatériaux*. A German translation of this interview was published in Lyotard et al. 1985, p. 19–26. An English translation of this text can be found in Bamford 2020, p. 67–70.

JD      Étant donné le titre de cette émission, “Passage du témoin”, je suis d’abord tenté de rappeler que votre dernier ouvrage, *le Différend*, tente d’élucider le concept de témoignage. Comme il est de toute façon artificiel d’en parler sans rappeler le cheminement dont il est le terme, d’emblée et sans autre protocole, je me précipite plutôt vers cette phrase que l’on trouve dans la présentation de l’ouvrage: “Mon livre de philosophie”, dit-il. Comment soutenez-vous cette ferme et singulière revendication du philosophique qui, à mes yeux, se distingue d’une multitude d’autres plaidoyers pour la philosophie?

Le discours philosophique, selon vous, se caractérise par l’indétermination institutionnelle de son destinataire et l’absence de règles préexistantes à son élaboration. Vous écrivez: “Lecteur philosophique, c’est-à-dire n’importe quoi”, ou bien encore: “Les philosophes n’ont jamais eu de destinataire institué, ce n’est pas nouveau” “Le discours philosophique a pour règle de découvrir sa règle”. Or, en fait, le destinataire du discours philosophique n’a-t-il pas toujours été défini par des institutions? Quant à l’absence de règles prédéterminées, n’est-elle pas justement une idée régulatrice qui n’a exposition?

Ne pouvant assumer cette déclaration prétentive: “Mon livre de philosophie”, je l’ai prêtée à un autre à des fins de distanciation. Néanmoins, par ce possessif, assurément dérisoire, j’ai essayé de traduire deux sentiments. D’une part, à mes yeux il annule tous mes ouvrages précédents, simples esquisses plutôt mauvaises...

JD      Admettez que vous n’êtes pas le meilleur juge...

Je suis probablement le pire... D’autre part, il est le fruit d’un travail patient, d’une maturation hors du tempo qu’exige par exemple une émission radiophonique. J’ai attendu plus de dix ans avant de l’écrire, il m’a fallu faire preuve d’endurance, passer outre aux présomptions et défaillances. Voilà ce que condense ce possessif.

Quant à la revendication de philosophie, elle est double. Intrinsèque à l'ouvrage, qui tente de rétablir la philosophie dans son indépendance à l'égard des sciences humaines. En effet, on tient souvent pour philosophie en France – à quelques exceptions près, dont vos travaux – une simple élaboration à partir des concepts des diverses sciences humaines. J'ai donc essayé, probablement pour la première fois en ce qu'il concerne, de réfléchir en dehors des présupposés non questionnés qui constituent le matériau irréfléchi des sciences humaines.

Dans un contexte de remise en cause des études philosophiques, dénoncées comme inutiles, cette revendication se veut également offensive. A un moment où la philosophie ne semble plus importer que pour autant qu'elle est une science humaine, je partage, avec J. Derrida, le souhait de la rétablir non comme institution mais comme mode spécifique d'approche des problèmes, irréductible à tout autre. La philosophie questionne, outre les siens propres, les présupposés mêmes de toute œuvre quelle qu'elle soit – artistique, technique, politique... la défaillance de son enseignement, hormis de ce qui en elle est parfaitement régulé comme l'histoire de la philosophie, la logique, ou l'épistémologie, est à rapporter au déclin général de la métaphysique, unanimement constaté, et non à quelque responsabilité particulière.

Mon projet n'est nullement de la rétablir dans son statut métaphysique tel qu'il a été institué dans les établissements d'enseignement depuis un siècle et demi; il s'agit de mesurer l'étendue de sa diaspora et de la retrouver dans ces champs d'où justement l'on est en train de l'exclure.

**TF** Le point de départ de vos analyses dans *le Différend* est la polémique sur l'existence des chambres à gaz...

Cette polémique peut en effet introduire à mon questionnement du concept de témoignage. Ceux qui prétendaient nier l'existence des chambres à gaz entendaient paradoxalement produire des témoins, alors que la nature même de l'opération nazie était d'éliminer à jamais traces et témoins. Cet exemple montre bien que la question fondamentale aujourd'hui est moins celle de la présentation du témoin que celle de l'élaboration des conditions d'administration de la preuve. Si le témoin ne peut les réunir, son témoignage n'est pas recevable. J'ai essayé d'inférer de ce type fréquent de situation l'existence d'ordres hétérogènes de discours. Un poète ne pourra pas témoigner dans l'ordre de la rhétorique ni de la science...

**JD** Toujours à propos du *Différend*, comment articuler sans contradiction une indétermination essentielle du destinataire (tout au moins dans sa forme institutionnelle puisque sans doute la nature du message le détermine-t-elle déjà) et l'exigence de sa compétence?

J'invoquerai mes deux expériences d'écrivain et d'enseignant. Le message, en effet, détermine immanquablement le destinataire : ainsi beaucoup de peintres ont-ils lu *Discours, figure*, ouvrage dit pourtant difficile.

A Paris VIII (Vincennes), nous avons refusé l'organisation d'un cursus universitaire en philosophie, incompatible avec la logique même de cette discipline, où l'on est immédiatement placé au milieu des questions les plus difficiles.

**JD** Il en est de même au Collège international de philosophie, mais, dans ces institutions, le destinataire est néanmoins déterminé, ne nous le dissimulons pas.

Pas vraiment. A Paris VIII se côtoyaient à un même cours des étudiants avancés, des novices, des étrangers, des gens déjà engagés dans les professions les plus diverses.

**JD** Un autre concept joue un rôle organisateur dans le *Différend*, c'est celui de phrase, auquel vous prêtez une extension illimitée. Vous écrivez: "Le français 'Aïe', l'italien 'Eh', l'américain 'Whoops' sont des phrases, un clin d'œil, un haussement d'épaule, un battement de pied, une rougeur fugace, un accès de tachycardie peuvent être des phrases. Et le battement de queue d'un chien, les oreilles tirées d'un chat? Et un grain qui mont de l'Ouest sur la mer?" Si l'on souscrit à cette acception qui soustrait le mot phrase à toute définition discursive, comment l'articulez-vous au sens conventionnel du terme auquel elle doit fatalement rester attachée?

Je pourrais me référer à l'étymologie puisque *phrasein* en grec désigne des façons de signifier non langagières. En soi – mais ce sens est-il jamais attestable? – tout peut faire phrase qui ouvre, ne serait-ce qu'un instant, une sorte d'univers et porte avec lui des sens à déterminer. J'ai choisi un concept linguistique car il est difficile pour nous qui "usons" habituellement du langage d'accéder à ces ouvertures d'univers compact, polysémiques et même polypragmatiques, sans "passer par" lui.

**JD** Ne faites-vous pas là appel à des valeurs comme celles d'ouverture, de manifestation, de présentation?

J'essaie de distinguer, mais c'est impossible, le fait d'arriver et ce qui arrive. L'événement arrive toujours anticipé dans une interprétation qui nous voile la présentation même.

**JD** L'exposition (le mot ne convient sans doute pas) que vous préparez actuellement à Beaubourg sur le thème des immatériaux n'est pas étrangère à certaines de vos préoccupations dans le *Différend*. Vous en qualifiez d'ailleurs la conception de philosophique. Des mutations induites par les nouvelles technologies affectent notre rapport à la matière. Il s'agira pour vous d'interroger, au-delà du concept de matériau, tout un réseau connexe d'oppositions comme matériel/spirituel, matériel/personnel.

**TF** Le matériau se transformerait en immatériel?

**JD** L'immatériau n'est pas immatériel; il désigne une structure absolument autre de l'opposition traditionnelle esprit matière. Que signifie alors la mémoire du sens traditionnel dans le mot même qui désigne l'ancien concept de matière?

En ce qui concerne cette exposition, je voudrais d'abord souligner que le caractère philosophique de sa conception ne saurait s'étendre à sa réalisation, nécessairement inscrite dans un temps et un espace déterminés. Ce qui m'intéresse dans cette aventure, c'est d'abandonner le support traditionnel du livre...

**JD** On peut le rapporter à vos propos, toujours dans le *Différend*:  
"Donc, il n'y aura plus de livre le siècle prochain..."

C'était une affirmation sommaire et provocatrice. Mais, comme je l'ai suggéré tout à l'heure, je crois intéressant pour le philosophe de se mêler de ce qui est censé ne pas le regarder... Cette exposition n'a pas pour finalité de dresser un état de nouvelles technologies –celles-ci interdisent désormais tout savoir de type encyclopédique– ni d'en expliquer les procédés. Elle essaiera seulement d'éveiller en même temps qu'elle la dévoilera une sensibilité spécifique à la post-modernité, dont nous postulons l'existence. Cette sensibilité nouvelle est encore secrète et s'ignore sans doute elle-même. Elle engendre pourtant des effets repérables. Je pense par exemple au succès de nouvelles formes d'images comme le vidéo-clip. Adorno, s'il n'avait pas été un peu conservateur en la matière, se serait assurément penché sur un tel phénomène. S'agissant de la réalisation, nous (l'équipe des *Immatériaux*) tentons d'échapper, dans la mesure du possible, et ce n'est pas facile, aux contraintes traditionnelles d'une exposition venues tout droit de la modernité. Nous essayons d'innover en matière de disposition et de quadrillage de l'espace, de présence du langage, de rôle accordé au son...

**TF** Pourriez-vous préciser le concept d'immatériau?

L'exposition s'organise autour de deux thèmes "philosophiques". Le développement des arts, des sciences et de techniques se poursuit sans cesse; l'idée de progrès guide encore beaucoup des innombrables et admirables travaux de ce temps. Néanmoins, quelle est la légitimité qui fonde aujourd'hui ce développement alors que nous savons qu'il n'émancipe pas l'humanité, comme l'espéraient les Lumières, et qu'il est même générateur d'asservissement spécifiques? Voilà la question que je voudrais simplement éveiller ou raviver. Quant au terme d'immatériau, c'est un néologisme un peu risqué... Il désigne seulement la disparition, aujourd'hui, consommée en tous domaines, du matériau considéré comme objet opposé à un sujet. Les analyses des scientifiques sur la matière montrent qu'elle se réduit à un état d'énergie, c'est-à-dire à un complexe d'éléments eux-mêmes insaisissables obéissant à des déterminismes strictement locaux. Elles recroisent les tentatives d'artistes contemporains, ceux par exemple qui usent de nouvelles techniques: vidéo-disques, laser, images de synthèse. L'utilisation directe de la lumière sous forme de néons, lasers ou autres, se substitue à la pâte avec laquelle on cherchait à produire un équivalent de la lumière naturelle évoquant un coucher de soleil sur la Seine... Cette interprétation croissante de la matière et de l'esprit, qu'illustre également l'utilisation des machines de langage, fait se déplacer le problème classique de l'union de l'âme et du corps.

**JD** En vue de cette non-exposition, vous avez également organisé une expérience originale d'écriture. Une liste de cinquante mots a été soumise à une trentaine de personnes –écrivains, philosophes, artistes, scientifiques...– qui doivent les commenter brièvement. Chaque texte est stocké sur une mémoire centrale. Chaque personne peut ensuite, grâce à une machine à traitement de textes personnelle reliée à cette mémoire, confronter son texte aux autres, le modifier, l'enrichir. Compte tenu du rapport traditionnel de l'intellectuel au livre et à l'écrit, voilà une inéluctable provocation...

Je tiens à souligner que je ne suis pas l'auteur de ce remarquable projet: il avait déjà été élaboré par l'équipe quand j'ai pris en charge l'exposition. L'expérience me semble en particulier intéressante parce qu'y sont modifiés tous les temps de l'écriture: temps de l'inspiration, de la relecture, temps de l'accès à son propre texte, de la consultation d'autres textes. C'est dans ce sens qu'il conviendra, je crois, de l'analyser.

## 2. Lyotard interviewed by Élie Théofilakis: “Les petits récits de Chrysalide” (French)

This interview appeared in the book *Modernes et après? Les Immatériaux* (1985), put together by Élie Théofilakis during the preparation of the exhibition in 1984 and completed in time for its opening. Lyotard had an appointment with Théofilakis in his agenda for 3 December 1984, which may have been the time when the interview took place. We have eliminated the topical subheadings that Théofilakis used in the original publication. An English translation of this text can be found in Bamford 2020, p. 87–93.

ÉT “L’heure est (re)venue de philosopher” as-tu récemment écrit et tu expliquais “parce que l’heure est passée de théoriser”. Tu signalais ainsi non que tout semble être dit –ce qui est une vieille rengaine suspecte– mais que les sciences de l’homme ont surconsommé de la théorie –marxisme, linguistique, freudisme...– et que nous avons définitivement consommé le projet moderne: rendre l’homme “sujet” émancipé, et maître (raisonnable) du monde... Alors, je voudrais te demander tout simplement: pourquoi cette exposition et pourquoi un philosophe –Jean-François Lyotard précisément– s’en occupe, aujourd’hui?

C’est une question faussement naïve, pour laquelle il y a réponse à plusieurs niveaux. L’activité philosophique est menacée, à la fois dans les institutions de formation et dans le domaine de l’édition. Les réformes d’enseignement ont mis l’accent sur la professionnalisation –on sait qu’il n’y a pas de profession philosophique– et l’on peut craindre de désormais la philo ne fera pas partie de la formation intellectuelle des gens avant la licence (2<sup>e</sup> cycle). Symétriquement, dans l’édition, il y a un repli à l’égard des textes qui passaient pour théoriques dans les années 60-70, qui vise plus la philo que les sciences humaines: la philo, essentiellement réflexive, n’est pas considérée comme une science. Mais, simultanément, il y a l’inverse: une demande de réflexion, en général plus tard que l’âge des études, quand la vie, autour des activités professionnelles, amène les gens à se poser des questions (beaucoup d’auditeurs libres à Paris VIII ou au Collège international de philosophie). D’ailleurs, si on regarde ce que font les artistes –que ce soit les vieux peintres avec leurs pinceaux, les vidéastes avec leur vidéo, les gens qui font des images de synthèse ou les musiciens, ou les scientifiques–, ils sont tous confrontés à des problèmes qui ne sont pas seulement techniques, artistiques ou scientifiques, mais qui sont des problèmes vraiment réflexifs: qu’est-ce que c’est que la matière, le cosmos, la vie et ainsi de suite.

Il y a aussi la vie quotidienne: je dirai qu’à ce niveau les problèmes très répandus, du genre peine de mort, statut des condamnés, des internés, statut de la folie, de la vie, du droit d’auteur, du droit d’expérimenter (voir Commission d’Éthique) sont des problèmes philosophiques. Donc la philosophie se trouve à la fois face aux institutions issues du siècle des lumières et stabilisées sous la forme de l’enseignement dans les établissements secondaires et supérieurs qui sont en déclin, ne sont plus à leur place, et face à un appel venant de partout, des activités artistiques, de la vie quotidienne, des sciences, de la technologie. Un philosophe comme je le suis a plutôt tendance à penser qu’il a intérêt à s’occuper un peu de ce qui se passe en dehors des institutions; qu’il lui faut sortir de l’université. C’est la raison de ma présence dans l’équipe de préparation des *Immatériaux*.



ÉT C'est vrai, il y a une re-aimantation de la philo, et l'on revoit du monde dans les cours théoriques, comme si les gens voulaient s'offrir un supplément d'âme. Mais l'attitude devant le temps est double: Performance, car telle est l'obligation générale, mais aussi envie de "perdre du temps". Or, si la philo ne devient pas facilement ce passe-temps, c'est à cause d'une autre raison encore. Il y a une tradition humaniste à l'intérieur de notre culture qui conduit à une méprise, sinon à un mépris, à l'égard de quelques réalités "fondamentales", comme par exemple nos rapports avec les outils et les machines hier, avec la technologie aujourd'hui. Et il y a ce déclin aujourd'hui, car on s'aperçoit tout d'un coup qu'avec les déplacements d'intérêt, la reine est nue. La nudité de la philo devient décevante.

Oui, si tu veux. Mais plutôt que nudité qui est une bonne chose, je dirais une espèce de sclérose de l'enseignement de la philo dans les institutions. Il y a des problèmes qui sont d'ordre philosophique et pour lesquels la société, telle qu'elle est, ne fournit pas de légitimation, c'est-à-dire qu'il n'y a pas dans son inconscient de finalités claires: le chômage, la suractivité de la production, les problèmes dits de sexe, l'affect.

ÉT La pilule, la filiation...

Oui, les problèmes d'autorité parentale... Donc, une philosophie instituée, sclérosée, et une philosophie qui est à faire ou qui se fait, sous une forme disséminée, qui correspond finalement à la suppression d'un certain nombre de barrières "disciplinaires": le biologiste aujourd'hui ne peut plus travailler sans l'informaticien ou le mathématicien, le physicien sans le chimiste. Je ne dis pas qu'il ne veut pas travailler sans le philosophe, ce n'est pas vrai, mais il ne pourra pas s'épargner le moment de réflexion concernant la finalité de ce qu'il fait. C'est dans cet esprit que je prends cette expo en route : pouvoir y inscrire de la philosophie.

ÉT Comment un philosophe qui enseigne ou écrit des ouvrages peut animer une expo? Au prix de quelles métamorphoses?

Cela me pose des problèmes considérables. J'agis dans le cadre de l'expo comme intellectuel et non plus comme philosophe. C'est une tâche culturelle parallèle à celle de l'enseignement: elle résulte de l'hypothèse que les gens ont une capacité qui n'est pas développée dans le cadre de l'enseignement et qu'il faut la développer. Notre équipe ne cherche pas à faire une expo pédagogique –expliquer par exemple les nouvelles technologies... , mais une expo qui soit une œuvre d'art. De viser donc non pas la capacité d'acquisition d'un public mais plutôt sa sensibilité, c'est-à-dire un sentiment esthétique. On postule, pour ce qu'on a à dire, une espèce de répondant dans le public, au niveau, non pas de l'entendement, mais du "sentiment" qu'il faudra éveiller. Comme pour l'enseignement, on ne peut éveiller cette sensibilité que si on tape un peu au-dessus de la sensibilité communément admise, contrairement aux médias qui n'utilisent que celle-ci. Nous voulons éviter l'identification: nous cherchons à faire sentir une espèce de déstabilisation de l'identité 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.

**ÉT À partir de quelles questions pensez-vous provoquer cette sensibilité déstabilisante?**

En fait, elles pourraient toutes être regroupées sous le titre de légitimité. Par exemple: qu'est-ce qui autorise un artiste plasticien à plastifier une chemise et la suspendre au mur avec une petite légende: ceci est une œuvre d'art? On voit bien que c'est un problème de philosophie et un problème de légitimité en même temps.

**ÉT Cette tentation, ou cette tentative de légitimation, notamment dans le domaine artistique, où presque tous les artistes contemporains proposent et affrontent, n'implique-t-elle pas une agonistique des définitions? Chaque fois, il y en a toujours un qui obtient un coup, qui réforme la règle du jeu...**

Sinon une agonistique, en tout cas une très grande variété de définitions possibles. Cela veut dire que là est posée une question à laquelle probablement on ne doit pas savoir exactement répondre. Ainsi, toutes les tentatives pour cadrer l'œuvre d'art sous une esthétique du sentiment, du beau ou du sublime reposent encore un peu trop sur des règles elles-mêmes ébranlées car elles présupposent effectivement une espèce de sujet universel et nous en sommes à nous poser la question de ce sujet que tu évoquais au début.

**ÉT Et l'émotion, apanage de tant de sensibilités artistiques? Est-elle suffisante pour fonder le caractère artistique d'une proposition?**

Non, elle n'est pas une condition suffisante de légitimité en matière artistique. Quand les terroristes arrivent au milieu des J. O. avec leurs Beretta, cela fait beaucoup d'émotion. Mais c'est une œuvre d'art pour autant que c'est retransmis par les médias et que cela devient une représentation. On a donc là une définition –sommaire– que l'émotion n'est plus simplement la trouille de se faire descendre, mais aussi la jubilation de regarder.

**ÉT Comme c'est le cas aussi d'une composition totalement, soigneusement cérébrale qui exclut toute émotion et qui s'impose comme une définition possible de l'œuvre d'art.**

Absolument. Ce que nous disons pour les œuvres est aussi profondément vrai pour la situation politique. On pourrait cerner le problème de la finalité politique –école libre ou pas libre, indépendance ou non de la Calédonie, problématique de l'Europe... – en disant : le choix est aujourd'hui entre démocratie et république. La tradition républicaine française repose sur une (très belle) idée purement rousseauiste: le souverain politique est le peuple, c'est-à-dire la population réelle formée, par la médiation d'un apprentissage considérable –celui des libertés, de l'émancipation en matière de préjugés, en matière de goût même– à l'école républicaine. Or, cette école est en crise profonde, devenue justement démocratique depuis longtemps. Elle ne se règle plus sur l'idée du peuple mais sur celle de la population, c'est-à-dire sur la réalité des réactions telles qu'elles peuvent être observées dans la population. Les médias y ont beaucoup joué: leur règle de performativité les oblige à avoir le meilleur taux d'écoute,

c'est-à-dire des émissions qui permettent aux gens de s'identifier et de s'y regarder comme dans un miroir. Toute la pédagogie démocratique, ou démagogique, qui est mise en place dans les écoles depuis 20-40 ans est du même ordre. Donc, l'idéal républicain, c'est-à-dire l'idéal d'émancipation, est en crise. Et c'est cela aussi que nous voudrions faire sentir dans cette expo. La classe politique aujourd'hui, toute couleur confondue, à part survivre –c'est-à-dire défendre l'économie nationale sur un marché mondial terriblement tendu– n'offre aucun idéal à la population. Finalement, peut-on continuer à prendre la république comme idéal (voir tel ou tel ministre), en se croyant encore à l'époque des Lumières? Ou, ce qui n'est pas mieux, utiliser le despotisme de l'opinion –c'est-à-dire une population manipulée par les médias– et le tourner vers l'identification nationale, "Français avant tout!". Est-ce un objectif politique?

**ÉT** Toutes les tendances politiques mélangent les deux objectifs avec des dosages différents : depuis "les étrangers à la porte!" jusqu'à la "défense contre l'impérialisme culturel américain". Même l'idée d'autogestion qui me paraît l'avatar le plus affreux...

Oui, c'est l'extrême point de l'idéal rousseauiste, de la confusion entre peuple et population... L'hypothèse générale de l'expo, c'est qu'il y a une rupture par rapport aux idéaux modernes.

Personne n'est encore capable de définir cette rupture postmoderne dans un sens qui ne soit pas lamentable et éclectique (commentaires d'art, architecture...). Nous sommes convaincus qu'elle va durer des décennies. Elle est inévitable. La tâche devant nous est d'essayer de fournir une légitimité pour la société à venir. L'expo veut éveiller cette préoccupation aussi, car elle est sensible dans l'inquiétude des gens, même si parfois ils essaient de refermer la question en formulant des réponses, alors qu'il n'y en a pas.

**ÉT** En attendant, il y a une série de petites légitimations qui s'affrontent, s'enchevêtrent et on peut faire quelques hypothèses: il y a la légitimité du Prisunic, de la publicité –celle du marché, si tu veux: acheter, produire, consommer, cela institue quelqu'un et, au fond, personne ne sait comment les gens, comment nous tous nous jonglons avec cela. Et puis, il y a aussi la légitimité du jeu italien: ils ont quelques bons juges pour régler leurs affaires criminelles et terroristes, ce qui permet à tout le monde de continuer dans une remarquable suffisance du social...

Je ne crois pas que le marché puisse être un idéal de société. Cela veut dire: ou bien la domination complète du marché mondial –c'est le chemin que prend le Japon aujourd'hui, mais cela ne pourra pas durer; ou bien, simplement, un bon niveau économique, pas de chômage, un bon pouvoir d'achat et ainsi de suite. Ce n'est pas un idéal de société. C'est le minimum de survie. La classe politique qui présente cela comme idéal ne peut susciter grand espoir et c'est ce qui se passe aujourd'hui.

ÉT Non, ce n'est pas un idéal de société et je me pose de plus en plus la question de l'idéal de société comme tu dis, et de l'idée même de société. Mais cela peut rentrer dans une batterie d'"idéaux sociaux". Quant aux politiques, je ne m'en préoccupe pas tellement. A la rigueur –j'ai l'impression que cela aussi est exigé par les gens, presque comme idéal social– il nous suffit qu'ils soient de bons et loyaux gestionnaires. Je crois que nous pouvons nous contenter de cela, ne serait-ce que par prudence.

Être gestionnaire, c'est convenable, mais il y a 80% de gens qui ne le sont pas et auxquels on propose 6 à 8 heures de travail par jour pour un niveau de vie convenable, et point final. Cela ne suscite aucun enthousiasme. Ils ne sont pas prêts à mourir pour cela. Autrefois, les gens mouraient pour la République.

ÉT Cela fait au moins 30 ans que les gens ne sont plus prêts à mourir pour quoi que ce soit de cet ordre.

C'est cela la grande affaire.

ÉT Même pas pour leur portefeuille. Ils le sortent, ils l'offrent quand ils sont agressés. Mais je crois que le prix de la vie, pour parler ainsi, n'est plus transvalorisé: il y a deux choses réelles à portée de la main, ainsi que les ordres de réalité qui en découlent: l'instant présent et le corps. Alors on les garde et on y veille. On jongle peut-être avec, mais on ne le lâche pas. Nous le gardons. Est-ce qu'il ne serait pas possible d'imaginer une vie, un peu comme cela, des glisses de vie, petits vertiges quotidiens où les types assurent et assument leur vie avec télé, sports divers et d'hiver, voyages...

Ce gap, ce vide que tu viens de décrire est finalement le rabattement sur l'individualité.

ÉT Non, il n'y a pas que cela; pas cela seulement. Il y a une auto-régularisation des écarts, chaque individu régulant ses écarts sans référence à une légitimité politique. Cela se fait déjà: exemple, la pillule et malgré les exhortations contraires de Debré, Chirac et autres encore. Se référer à soi-même est peut-être tautologique, mais c'est aussi une sorte de contact quasi sans médiation avec soi... Je dirai une réconciliation, enfin.

Il y a un écart entre ce que l'on propose comme petite vie, et les énormes capacités d'expérimentation et leurs retombées sur le social, ouvertes par la Technoscience. Les gens sont très sensibles à cela. Mener une vie de chien alors que l'on se balade dans le cosmos, etc.

ÉT Mais c'est cela que j'entendais par autorégulation. Elle va très loin et, à mes yeux, elle est déjà en route dans ce sens. Comment peut-on garder tout bloqué, dans un monde en expansion? Il faut réorganiser, rééquilibrer, disent-ils, surtout les plus jeunes.

Cette régulation est un idéal.

ÉT Oui, mais elle se pose par sa propre clarté. Elle ne s'impose pas de façon transcendante, comme obligation militante, rachat déculpabilisant, acquis d'une longue fréquentation des grandes théories politiques à la manière, disons, de convictions plus ou moins forcées d'il y a quelques années.

C'est la chose la plus complexe du monde. Probablement, l'humanité n'a jamais été devant un problème aussi complexe que son autorégulation, en ce qui concerne ses problèmes de base; la vie, la mort, la naissance, le travail, la parité entre pauvres et riches.

ÉT C'est la caractéristique majeure de la postmodernité.

Cela est sûr. C'est la seule chose que l'on puisse dire. Une régulation d'une complexité sans égal.

ÉT Et avec une obligation déstabilisante de réinterpréter fréquemment et rapidement.

Car cette régulation sera à refaire tous les trois ans.

ÉT Je me demande, devant le défi qui est jeté à tous nos ordres culturels, à tous nos patrimoines, à tous nos stocks d'expérience, ce que nous pouvons encore utiliser de ce qui a été réalisé, conçu, admis jusqu'à présent. Et quel effort de constante présence inventive sur tous les fronts de la condition humaine!

On garde toujours des restes. C'est pour cela d'ailleurs que ce qu'on appelle la politique politicienne est d'une pauvreté absolue. Les politiques les plus intelligents admettent les premiers que les vrais problèmes ne sont pas posés dans le cadre des assemblées politiques: ils y sont toujours sursimplifiés. Une réflexion plus poussée interfère tout de suite avec la vraie politique, c'est-à-dire ce qu'on va faire au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans cette régulation très complexe qui est exigible de nous, l'homme n'est plus la mesure. Il doit lui-même se prendre en compte comme un des éléments de cette structure extraordinairement complexe dans laquelle il se trouve et à tous les niveaux: biologique, familial, physique, etc. Il ne faut redouter cette situation, cette condition.

ÉT C'est une sorte de condition expérimentale exaltante mais aussi à la limite du supportable: à chaque instant nous aurons aussi envie de bloquer la roue, de nous asseoir sur une identité, des situations stables.

Il y aura des recherches d'identification, des recherches de sens établi. Alors que ce qui est exigé, c'est plutôt la recherche de la recherche. On a vécu depuis le cartésianisme sur une philosophie du sujet qui était la mesure et, aujourd'hui, il y a son déclin et le passage à un type de pensée tout à fait différent où les structures, les matrices de sens ne sont pas établies, ou doivent être sans cesse rétablies.

ÉT Je me demande si l'on ne s'achemine pas d'un côté vers une sorte d'humanité de laboratoire, où toutes les propositions sont possibles en génétique, dans les arts, dans les sciences, une sorte d'accès à l'harmonie en passant par la technoscience, la technoculture; et de l'autre côté, vers un quotidien grouillant de blocages où les gens vont se réfugier petitement comme tu disais.

Une humanité de laboratoire, c'est-à-dire expérimentatrice, ce serait l'issue de crise la meilleure.

ÉT Mais pour une couche très mince, ce qu'on appelle désormais une super-élite.

Et oui, c'est cela la question. Dans ma tête, faire parvenir les gens à cette création serait un idéal à la fois politique, culturel. Il y a quand même une sorte d'appétit de cela chez les jeunes et chez les enfants. Ce serait notre tâche de défendre cet idéal.

ÉT Oui, ils tapotent sur leur clavier avec une frénésie jubilatoire. On se foutrait le doigt dans l'œil en disant que cette digitalité est une aliénation.

Et en même temps on s'aperçoit que le corps est la région de la résistance à certaines tendances lourdes de la postmodernité: il résiste au niveau de la perception esthétique mais aussi de son habitat, etc. Est-ce qu'on aura un clivage entre ce qui relève du corps et qui sera très peu modifiable et puis le reste. Je n'en sais rien.

ÉT Je continue à dire que nous sommes à l'aube de nos sens. Si l'environnement change, nos rapports métaboliques, notre matrice corporelle changera aussi.

Probablement, on peut dire les deux. Il est certain qu'un astronaute en apesanteur a déjà un corps dématérialisé par rapport à nos catégories spatiales, physiques... Et comme un jour nous devrons bien émigrer de la terre...

ÉT Et maintenant, après l'expérience des *Immatériaux*, comment tu définirais la condition postmoderne ?

Je garderai cette idée d'un changement lent et lourd aussi long que la modernité; et cette particularité des technologies de créer, de façon autonome, de nouveaux matériaux matériels, de nouvelles matrices à partir de leurs acquis et pas en fonction des besoins des gens. Et d'insister justement sur le fait que ce développement cherche sa légitimité...

### 3. Lyotard interviewed by Bernard Blistène: “Entretien avec Jean-François Lyotard” (French)

This interview was originally published in March 1985 in two different versions: a longer French version for the French edition of the art magazine *Flash Art*, No. 6, p. 28–31, and a shorter English version for *Flash Art International*, No. 121, p. 32–35. In this abridged English version, the first third of the text was omitted. (The unabridged interview also appeared in a German translation in the spring of 1985, see Lyotard et al. 1985, p. 55–74.) Lyotard’s agenda lists several meetings with Blistène in 1984 and 1985, but it is most likely that the interview was conducted in December 1984. The reason is that Lyotard still speaks of an exhibition site he called “Labyrinthe des mots”, a terminology that was changed at the beginning of January 1985 to “Labyrinthe du langage”. This one is probably the most widely known of the interviews which Lyotard gave on the occasion of *Les Immatériaux*, because its abridged English version has been reprinted on several occasions, most recently in Bamford 2020. The last French reprint was also modelled after the abridged English version (Coblence/Enaudeau 2014). The present publication makes the French original available for the first time since 1985, and provides the first full English translation of the original interview.

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

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

Elles ne peuvent donc elles-mêmes s'égaliser qu'à des opérations langagières elles-mêmes simples, préinscrites. Ce qui produit toujours un peu de la langue de bois... Tandis que la langue ordinaire, évidemment, atteint son "sommet" –ou, si je puis dire, son plus bas niveau car c'est pour moi un sommet– dans la conversation, véhicule du sens par des moyens qui sont prodigieusement hétérogènes. Et tant que les machines n'arriveront pas à cette plasticité, elles ne pourront pas atteindre leur objectif. C'est ce que la recherche tente d'élaborer aujourd'hui.

**BB** Toujours à propos de *La condition post-moderne*, je note que vous écrivez: "Tout ce qui, dans le savoir constitué n'est pas transmissible sera délaissé".<sup>11</sup> Je serais tenté de vous demander s'il n'en a pas toujours été ainsi? D'autre part, n'y a-t-il pas dans la nécessité que vous avez ici –en réalisant une exposition– là volonté de rendre visible le travail du philosophe et donc la tentative de l'inscrire dans ce que vous-même nommez "la condition post-moderne".

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

---

<sup>11</sup> – Blistène misquotes Lyotard who wrote in *La Condition postmoderne*, 'traduisable [translatable]' [i.e. into digital code], not 'transmissible'.



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

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

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

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

Oui et non. Rappelez-vous la discussion de Einstein avec les Danois. Il était très frappant de voir que Einstein ne voulait pas aller au bout de ses hypothèses lorsqu'il répondait par exemple: "Vous ne me ferez quand même pas dire que Dieu joue aux dés". Il n'admettait pas l'idée d'une formation aléatoire de la lumière d'un côté, de l'énergie comme matière de l'autre. Il pensait qu'il y avait des règles qui étaient constantes. Alors que si vous regardez les hypothèses de quelqu'un comme René Thom aujourd'hui, si vous acceptez l'idée qu'on soit, au fond, dans l'incertitude...

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

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

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

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

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

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

**BB** Peut-on situer la problématique d'aujourd'hui par rapport à un certain type de pensée philosophique du XIX<sup>e</sup> siècle et essayer de montrer ce qui les différencie?

C'est une question difficile qu'on essaye d'élaborer. Ce qui me frappe, c'est que, d'une certaine façon, ces machines dont je vous parle n'innovent pas vraiment dans la mesure où elles sont inscrites dans une finalité philosophique qui est au moins, en tout cas, celle de la modernité et peut-être même encore plus ancienne. Au fond, s'il n'y a pas de philosophie sans écriture, ces machines ont une manière d'écriture qui, philosophiquement, n'est pas bien différente de la vieille écriture linéaire. En somme, ce sont encore des livres... Un logiciel, c'est –comme on dit– un produit de marché; c'est un produit éditorial. Donc, si l'on entend la philosophie comme une nécessité d'inscrire, sur un support, de façon, linéaire ou pas, la pensée, alors ces machines accomplissent d'une certaine façon une idée philosophique. Mais, évidemment, on peut être en désaccord complet sur cette façon de comprendre la philosophie. On sait, bien sûr, qu'en général les Sophistes n'ont pas écrit. Mais ils ont néanmoins transmis souvent par des discours qui ont la particularité d'être des paradoxes, c'est-à-dire justement des défis aux grammaires, aux syntaxes et aux logiques... Donc, si l'on songe encore à ces machines, il se trace une voie qui est philosophique, mais dans un sens très différent, et qui ressemble beaucoup à ce que Jacques Derrida appelle *écriture*, à ce que Gilles Deleuze appelle *différence*, c'est-à-dire une voie paradoxale où ce qui est éprouvé, dans tous les sens du mot, c'est précisément la possibilité que le langage produise quelque chose qui a l'air inconsistant mais qui, précisément, se trame du sens dans l'inconsistant.

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

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

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

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

Tout le monde sait qu'il y a crise du livre, de la diffusion, qui sont là des éléments qui font partie de la crise de l'intellectualité en général aujourd'hui, dans cette espèce de despotisme démocratique dans lequel nous vivons. Il ne s'agit pas d'être pour le pouvoir aristocratique –évidemment– mais vous savez comme moi qu'il y a un profond problème de l'inscription et un problème de l'insuffisance du philosophe par rapport à nos modes d'inscription. En ce qui me concerne, si j'ai accepté d'être –comme vous dites– "ce philosophe qui fait voir", c'est, et cela n'a rien d'original, qu'il me semble très important pour le philosophe que je suis, d'essayer d'inscrire précisément ce qui se pense à travers des supports autres que celui du livre. C'est peut-être aussi simple que cela. Les enjeux, aujourd'hui, sont reposés à neuf, non pas absolument à neuf, car jamais rien ne l'est totalement, et il faut essayer de comprendre ce qui justement s'offre à nous. C'est un peu comme si l'on persistait aujourd'hui, à travers la recherche artistique, à ne s'interroger que sur le plaisir du Beau. Vous m'accorderez que ce n'est plus ce qui est pertinent. C'est comme si, au-delà de l'esthétique romantique et du sublime, on s'arrêtait à Duchamp. Duchamp dont on sait bien que l'esthétique n'est pas celle du sublime, qu'elle en sort, alors qu'il nous faut arriver à penser aujourd'hui ce qui est l'enjeu de l'art, où même il se situe, ce qui est de l'art. Ceci est un problème de limite qui se pose partout, dans les sciences aussi, vous le comprenez bien. Est-ce que, pour les scientifiques, la question est encore de dire "le vrai de l'objet"? Lorsque les épistémologues anglo-saxons mettent l'accent sur la non-falsification, tout se trouve modifié. Car aujourd'hui, ces gens-là, comme ailleurs les philosophes, interrogent les finalités traditionnelles de leur genre. Cela a toujours été le propre de la philosophie que de s'interroger sur quelles étaient les règles de son genre, et de ne pas y arriver.

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

Absolument. La notion de création artistique est une notion qui vient de l'esthétique romantique, de l'esthétique du génie. Or, vous conviendrez avec moi que l'idée de "créateur" est une idée pour le moins périmée aujourd'hui. Nous n'en sommes plus là. Nous n'en sommes plus à la philosophie du génie subjectif avec tout "l'aura" qui l'entoure. Déjà, chez Duchamp, il y a un côté bricoleur, "inventeur du temps gratuit"...<sup>12</sup>

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

Non, non. Enfin oui et non parce que c'est toujours comme ça avec l'art, c'est toujours une valeur d'expression du temps et en même temps, c'est toujours perceptible en dehors du temps qui l'a produit. Il y a toujours quelque chose qui fait de l'art une vérité transhistorique, c'est ce qui, en lui, est sa part que j'appellerai "philosophique", c'est-à-dire la partie dans laquelle et par laquelle il interroge ses enjeux. Après tout l'art, c'est une notion relativement moderne, même la tragédie grecque n'est pas de l'art pour les Grecs, c'est encore autre et il est évident qu'il faut attendre au moins la fin du Moyen-Age pour voir émerger un art qui ne soit pas seulement par exemple l'expression métaphysique, religieuse ou un éloge politique. Ce qui me frappe, si vous voulez, à partir de Duchamp, c'est que, d'une certaine façon, il apparaît difficile de ne pas être un artiste si l'on n'est pas aussi un philosophe. Au sens non pas où l'on aura lu Platon ou Aristote, mais au sens où l'on doit se poser la question des enjeux, de ce que l'on est en train de faire. Ce qui intéresse les œuvres les plus fortes aujourd'hui, c'est justement cette question. Il s'y joue quelque chose d'extraordinairement grave qui n'est pas du tout le plaisir, ni même le plaisir du sublime partagé de peines, mais un rapport au temps et à l'espace, à la sensibilité, bien que je n'aime pas employer ce mot... Je veux dire par là, c'est que certaines œuvres, dans leur dispositif, ne s'attachent pas à faire événement mais au contraire à procurer pour qui y est attentif, l'évidente sensation qu'elles s'interrogent non pas sur le sensationnel mais d'abord sur la question philosophique la plus forte, à savoir, comme disait l'autre : "Pourquoi arrive-t-il quelque chose plutôt que rien?"

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

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

---

<sup>12</sup> – "Inventeur du temps gratuit" is Robert Lebel's description of Duchamp in his 1964 book.

à proprement parler, philosophiques, bien que le domaine proprement philosophique persiste. Cela veut dire qu'au fond, en même temps que la philosophie classique, la Métaphysique, comme le disait Adorno, succombe bien que certains fassent toujours comme si elle n'était pas en crise.

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

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

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

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

**BB** ... Vous dites: "On a conscience de la condition d'être seul et la conscience très aigüe de se savoir soi et de savoir que ce soi est si peu" ...<sup>13</sup>

Oui. Alors, comment légitimer le développement? Dans l'exposition, cette question veut être latente, cette espèce de deuil, de mélancolie par rapport aux idéaux de la modernité, ce désarroi. L'exposition voudrait réactiver ce désarroi plutôt que d'apaiser car il n'y a pas matière à apaiser... Quant à l'autre thème de l'exposition qui vient légitimer ce "néologisme monstrueux" d'*Immatériaux* dont nous parlions au commencement, c'est que, évidemment, tous les progrès qui ont été faits dans les

---

<sup>13</sup> — The source of this quote is unknown. In *La Condition postmoderne*, section 5, p. 30, Lyotard writes "(...) chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce soi est peu." (Editors' note.)

sciences, et probablement aussi dans les arts, sont étroitement liés à une connaissance de plus en plus fine de ce que l'on appelle les objets en général. Ça peut être des objets de pensée. Alors, les analyses décomposent ces objets, font apercevoir que ces objets ne sont finalement que des objets à l'échelle humaine mais que, à leur échelle constitutive, ce sont des agglomérats complexes de petits morceaux d'énergie, de particules qui, elles, sont absolument insaisissables en tant que telles. Finalement, il n'y a plus de matières, il n'y a plus que de l'énergie, il n'y a plus de matériaux au sens le plus vieux du mot, c'est-à-dire un objet qui résiste à un projet qui veut le détourner de sa finalité première...

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

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

**BB** Vous avez peu écrit sur le cinéma?

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

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

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

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

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

**BB** Vos textes sur la "peinture" vont de Adami à Buren, de Monory à Arakawa. Il y a là ce que j'appellerai la logique d'une discontinuité. Pouvez-vous dire quelles raisons prédestinent aux choix que vous faites? Considérez-vous vos textes sur la peinture comme fragments d'un tout dans l'ensemble de vos écrits?

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

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

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

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

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

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

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

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

L'autre élément que nous avons décidé de réaliser, c'est un guidage-son par écouteur portatif. Les visiteurs auront avec eux une sorte de "Walkman". Sans avoir du tout à changer les longueurs d'onde, ils passeront d'une émission à l'autre à travers toute l'exposition. Les émissions couvriront plusieurs sites en même temps. Ainsi, je me permets de mettre à la bande-son des "commentaires", qui ne seront pas de commentaires nécessairement, et donc d'introduire dans la visite un élément textuel beaucoup plus prégnant que d'habitude, ainsi que des éléments sonores et musicaux... Une préoccupation particulière pour faire de cette exposition "une œuvre d'art" - ce qui ne sera pas sans choquer Daniel Buren.



**BB Pourquoi ?**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. “*Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard*” (English)

BB        Jean-François Lyotard, you are organising an exhibition entitled *Les Immatériaux* which will open in March 1985. In *The Postmodern Condition* you write: ‘[F]or the last forty years the “leading” sciences and technologies have had to do with language [...]’. Does that mean that this neologism, ‘immaterials’, is primarily to do with language?

Very much so. On one hand because, in this exhibition, we will give pride of place to these leading technologies, all of which, ultimately, use binary code, a rather impoverished language but one that claims universality, and on the other hand because we wanted to begin with a large ‘site’ addressing the body, or more precisely the attempt, in the theatrical work of Beckett and Artaud, to *create a theatre-without-body*, let’s say—in brief—in which the body’s presence is diminished and it becomes a raw material [*matériau*] that serves to transport sense, inscribed according to certain (emotional, gestural) codes to which we usually pay no attention. And then the visit will end with a ‘site’ about language, what we call the *labyrinth of words*, where we will show a number of machines which, in this case, work directly not just with language but on language, such as telematic novels with multiple options, which are therefore interactive, and machines that produce synthetic voices or attempt to respond to the human voice, machines for the rendering of language (word processors, Minitel)... All of this in an attempt to get across the idea that, in all probability, the principal work of technology in the years to come will involve as accurate as possible an imitation of language. Here, I would say that this claim that binary language can equal the totality of the capacity of all languages is quite obviously an excessive one, at least as far as the current state of research is concerned. In fact, the real problem is to create machines that are adequate to ordinary language. The machines that exist at the moment work on the basis of grammatical logic, along with a relatively simple semantics. They can therefore only manage language operations that are themselves simple and pre-inscribed, which always produces a rather wooden kind of speech.... Whereas ordinary language, of course, attains its ‘peak’—or, if I might say so, its lowest level, because for me that’s the peak—in conversation, where sense is handled in incredibly heterogeneous ways. And until machines can attain that kind of plasticity, they cannot achieve their objective. That’s where research is leading today.

**BB** Once again in *The Postmodern Condition*, I note that you write: 'Everything which, within constituted knowledge, is not transmissible,<sup>14</sup> will be abandoned'. I am tempted to ask whether this has not always been the case? And on the other hand, doesn't the demand to render visible the work of philosophy—by putting on an exhibition—amount to an attempt to inscribe it within what you yourself have called 'the postmodern condition'?

There are two questions there, apparently very different questions. As far as the first is concerned, today I find that formulation a little simplistic. In fact, what strikes me, and I must say that this is particularly because of the meetings and consultations we had while planning the exhibition, with a whole scientific committee with whom I tried to get myself up to date with the constituted body of knowledge, it turns out that there actually is no constituted body of knowledge. That's an exaggeration, perhaps, but we must recognise that the idea of a body of constituted knowledge is an outdated and inadequate one. It is quite striking to see how, on the contrary, knowledge is constantly under construction: either the hypotheses that have emerged up to this point have not been refuted—'falsified', as the Anglo-Saxons say—or the operations of verification are interminable or difficult to carry out. The way in which research is published has itself changed. Today we're far from the august German publications of the late nineteenth century. Instead, you get little mimeographed pamphlet-sized publications, because the rhythm of research is such that one has to move fast: and then you will have heard of those informal colleges that were studied by American sociologists, where fifteen or so scientists from all over the world meet regularly, once per trimester. They're often from very different backgrounds and from completely heterogeneous sciences. Out of that there come new ideas and juxtapositions, and all of this gives the impression of a nebulous formation that is constantly developing. This means that any kind of encyclopaedia—I know they're still trying to do this in France—is obviously going to be out of date. If you want to make an encyclopedia then it will have to be electronic, or else you'll have to reprint it every day.

**BB** Isn't this where we see the great difference between the impact of the technological transformations of the first Industrial Revolution and those that are in play today?

Yes. This is very important. If there is an acceleration in research, then there is necessarily an acceleration of hypotheses. Everyone knows that, in two centuries, humanity has learnt more than in the preceding two or three millennia. All of that is obviously linked to technologies as means. But it is also linked to the fact that we are no longer dealing so much with science as with what today are called the *techno-sciences*. That is to say that it has become totally archaic to try to separate off technologies as if they were just means for proving hypotheses, because the technologies themselves now provide ideas, sometimes even extraordinarily powerful scientific ideas. If you like, what we have here is science in the form of apparatuses.

---

<sup>14</sup> – Blistène misquotes Lyotard who wrote in *La Condition postmoderne*, 'translatable [traduisable]' [i.e. into digital code], not 'transmissible' (English edition, p. 4).

*Imagine what a change that is...* But also this imbrication between the aim of science, which is to know, and the aim of technology, which in principle is to perform tasks. At present, there is supposedly a huge difference between the two, which is that, in a certain sense, these technologies entirely complete the project of making the whole world a prosthesis of human intelligence, which is an old Cartesian project, to transform reality into a prosthesis, for example to make the moon into an airport, or a cosmoport... In parallel to this project, we might say that this instrumental grasp of human action has reached into the body, the head, the cortex—that is, our higher functions which, in their turn, now appear as particularly complex prostheses, highly ‘improbable’ in terms of astrophysics and cosmology. At the same time as the sciences are descending into technologies, technology is moving up into the scientific mind. And scientists are less than ever interested in a constituted body of knowledge—on the contrary, they are interested in knowledge that is not constituted. Whence what I would call an ongoing *conflict* within science itself.

**BB** But this conflict—at least as far as I know—is nothing new.  
Wasn’t the same true for Einstein, for example?

Yes and no. Recall Einstein’s discussion with the Danish [physicist Niels Bohr]. It was striking to see how Einstein resisted taking his hypotheses to their ultimate conclusion, when he responded, for example: ‘At any rate, I am convinced that God does not play dice’. He wouldn’t allow the idea of an aleatory formation of light on one hand, and of energy as matter on the other. He thought that there were rules which were constant. Now, if you look at the hypotheses of someone like René Thom today, if you accept the idea that, fundamentally, we dwell in uncertainty...

**BB** Kant’s writings on ‘regions in space’ seem close to what you are saying here.

Kant’s texts are phenomenological. But I think that one of the most interesting aspects of phenomenology lies precisely in the aleatory. On the contrary, what we know today allows us to understand that while we may have a type of language that allows us to transmit information, and which is electronic and binary in its grammar, that doesn’t mean that we cannot find more subtle grammars which would give us access to knowledge which at present is impossible.

**BB** You said earlier that one might hope to develop a form of knowledge that was not founded upon the analogue.

Look at synthetic images, for example: they are produced by software running on a computer. These images are not analogue. Or even if they still are analogue in their constitution, in their reproduction they are not. This is something quite startling, because it means that these are images that are only produced, not reproduced; contrary to the tradition of photography and cinema but also, of course, a whole swathe of painting. In fact, speaking of painting, if we were to look for an equivalent, we would have to look to abstract painting which is not—again, to speak very quickly—a reproductive image. Thus, what we hear, see, and understand today is an ever decreasing proportion of what there is to be heard, to be seen, to be understood. Machines are producing data that greatly exceed the capacities of the senses.

**BB** Are you suggesting that there is a physiological impact on the cortex?

No, I'm not saying there will be any physiological or pathological impact on the cortex, I'm just saying that certain functions are disappearing, that some of these functions, relatively simple ones, can be performed by machines as equivalents. But let me add that, as far as I know, this still applies only to relatively simple functions.

**BB** Could we situate today's problematic in relation to a certain type of nineteenth-century philosophical thought, and try to show what differentiates them?

This is a difficult question that we're trying to explore. What strikes me is that, in a certain sense, the machines I'm talking to you about are not really innovative in so far as they are inscribed within a philosophical finality which is at least, in any case, that of modernity, and perhaps goes back to before that. Basically, if there is no philosophy without writing, these machines have a way of writing which, philosophically, is not that different from the old, linear writing. Ultimately, they're still books.... A piece of software is—as they say—a product of the market; it's a publishing product. So, if we understand philosophy as a need to inscribe thought in a medium, whether linearly or not, then these machines are in a certain sense executing a philosophical idea. Obviously, one may entirely disagree with that way of understanding what philosophy is. We know that the Sophists generally didn't write. Nonetheless, they often transmitted their thought via discourses which had the particularity of being paradoxes, that is to say precisely, challenges to grammars, to syntaxes and to logics.... So, thinking again about these machines, we see traced out a path that is philosophical, but in a very different sense, and which is quite similar to what Jacques Derrida calls *écriture*, or what Gilles Deleuze calls *différence*—that is to say, a paradoxical path in which what is both *proved* and *felt* [*éprouvé, dans tous les sens du mot*] is precisely the possibility of language producing something that has an air of inconsistency but which, precisely, weaves sense into the inconsistent. Even though you didn't name it, positivism was conspicuous in its absence from your question. And of course, in all these technologies there is an arche-positivist orientation. Positivists themselves present a version—a rather summary version, let's say—of the Cartesian metaphysics, which is itself a technological metaphysics. We must go further upstream to discover its source, but there is in philosophy, if I might say so, another tradition that has not managed to transmit itself and which never transmits itself, which is always being lost and which logicians themselves had to reinvent at the end of the nineteenth century....

**BB** Let's come back to the exhibition you are organising.

The subject of *Les Immatériaux* existed in a different form before I was asked to do this exhibition, under the title 'New Materials and Creativity [*Nouveaux Matériaux et Création*]'. I slightly shifted the subject and gave it a somewhat different scope, because I said to myself, "Creativity? What is that supposed to mean?", "What does 'new' mean?" And "Materials, today, what does that mean for an architect, or someone working in industry?" Ultimately, all of these words have shifted considerably in their meaning, and it seemed to me that the question had to be approached differently.

**BB** But then what are we to think about the philosopher who decides to give us something to look at?

Everybody knows that books are going through a period of crisis as instruments for the diffusion of ideas, and that this is a part of the general crisis of intellectual life today, in this kind of democratic despotism we are living in. Of course, it's not a matter of being in favour of aristocratic power instead, but you know as well as I do that there is a profound problem of inscription, a problem of the inadequacies of the philosopher in relation to the available modes of inscription. As far as I myself am concerned, if I accept this idea that I am, to use your words, "the philosopher who decides to give us something to look at", it's only—and there's nothing particularly original in this—because I think it's important for the philosopher to be able to inscribe—precisely, to inscribe—what is thought via supports other than the book. Perhaps it's that simple. New and different things are at stake today, even though they're not totally new, and we have to try to understand what we have before us. It's as though one were to decide, in the present day, to restrict one's interest in art to the question of taking pleasure in the beautiful. Surely you'll agree that that's no longer the most important and pertinent question. Or as though, beyond Romantic aesthetics and the sublime, everything had stopped with Duchamp. Duchamp, whose aesthetics, as we know, had nothing to do with the sublime, they exited from the sublime, so that we had to ask ourselves what's now at stake in art, where it is situated, what is art? This is a problem of limits, and one finds such questions everywhere, including in the sciences, as you know. Are scientists still concerned with speaking "the truth of the object"? When anglophone philosophers of science place the emphasis on non-falsification, everything changes. Because today, those people, and philosophers in general, are questioning the traditional aims of the work they do. And that has always been the distinguishing trait of philosophy—that it investigates the rules of its own genre of thought, but is never able to define them.

**BB** So are you establishing a relationship between scientific and artistic modes of thought?

Absolutely. The idea of artistic creation is a notion that comes from Romantic aesthetics, the aesthetics of the genius. And I'm sure you'll agree that the idea of the artist as "creator" is, to say the least, rather outmoded today. That's not really where we are at anymore. We're no longer concerned with the philosophy of subjective genius and all the "aura" that goes along with it. With Duchamp, there is already an aspect of the tinkerer, the "inventor of free time".<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> — "Inventeur du temps gratuit" is Robert Lebel's description of Duchamp in his 1964 book.  
(Translator's note.)

**BB** But you would still think of the work of Duchamp as something relative, you wouldn't grant it some kind of transhistorical status?

No, no. Well, really, yes and no, since that's the way it always is with art: it always has the status of an expression of its time, but at the same time there's also a sense in which it can be perceived as lying outside of the time that produced it. There's always something that makes art a transhistorical truth—the part of it that I would call “philosophical”, that is to say, the part in and through which it interrogates what is at stake in it. Art, after all, is a relatively modern notion. Even Greek tragedy was not art for the Greeks—it was still something else, and it's clear that we have to wait at least until the close of the Middle Ages to discover the emergence of an art that isn't simply an expression, for instance, of metaphysics or religion, or a political eulogy. What strikes me, starting from Duchamp if you like, is that in a certain sense it seems difficult to be an artist if one isn't a philosopher as well. I don't mean that the artist has to have read Plato or Aristotle, I mean that they have to pose the question of what is at stake, of what it is that they are doing. This is the question that the most powerful works of art are asking today. And what's at stake there is something extraordinarily serious which is not at all to do with pleasure, not even the pleasure of the sublime which is intermixed with pain, but to do with a relation to time and space and sensibility, even though I don't like to use that word... What I mean to say is that certain works, in the very way they are set up, do not try to produce some kind of strong sensation, but on the contrary allow the attentive observer to come away with the feeling that they are engaging not with the senses, but primarily with the most powerful philosophical question of all: “Why is there something rather than nothing?”

**BB** And it's at this point that technological experimentation and the questions posed by art converge?

Even someone who just tinkers with software a little takes on an attitude that's somehow “artistic”—a sort of astonishment. And what that means is that at the same time as classical philosophy—metaphysics, as Adorno would say—enters fully into crisis, and, in a certain sense, succumbs, because it's no longer able to produce great global systems which bring with them the kinds of overarching finalities that we feel a need for.<sup>16</sup> If there's a decline of metaphysics, there's also a decline of everything that people in general call philosophy. And what we see in this decline—as Adorno grasped quite clearly—is a story of the diaspora of philosophy as it wanders through domains that can't be defined as properly philosophical, even though the domain of philosophy proper continues to exist. What this means is basically that metaphysics, as Adorno puts it, succumbs, along with classical philosophy, even though some people continue to practice it as though it weren't in crisis at all.

<sup>16</sup> – Incomplete sentence in the original.  
(Translator's note.)



**BB** Aside from your desire to investigate modalities of knowledge other than the book, it seems to me that the very concept of the exhibition you are planning attempts to reappropriate for the human sciences, in all their diversity, the things they have given us: linguistics, science, anthropology, psychoanalysis, and so forth.

That's quite right. As you say, it's an attempt to reappropriate a whole series of things and to try to see the problems they pose from a philosophical point of view, that is, from a perspective in which they don't set out by positing what all human sciences begin by positing, i.e. "Man". Because it seems to me that these technologies are interesting, and at the same time "troubling", to the extent that they force us to reconsider the position of humans in relation to the universe, in relation to themselves, in relationship to their traditional ends, their specific capacities, their *identity*.

**BB** Is this what you mean when you speak of "general interaction"?

Yes, that's what that means, and it will be one of the two major themes of the exhibition. It's the first theme, and I see it as the basis of the entire discussion of the postmodern, which is a subject the French don't yet know very well, since they're so closed in on themselves. Even though the field of the postmodern is vast, and even though the word contains one thing and its contradiction, their common basis is that there is a modernity that can be dated from the time of the Enlightenment and that has now run its course, a modernity predicated on the notion of progress in knowledge, in the arts, in technology, and in human freedom as well, all of which was thought of as leading to a truly emancipated society: a society emancipated from poverty, despotism, and ignorance. But anyone can see that development continues apace, without leading to the realisation of any of these dreams of emancipation. So, today, there's no longer any reason to feel guilty about being ignorant....

**BB** You've remarked that "Each of us has the awareness of our condition of solitude, and an awareness, as well, both of being a 'self' and of knowing that this 'self' counts for very little."<sup>17</sup>

Yes. And so how are we to legitimate this continued development? We want this question, this kind of grieving or melancholy with respect to the ideals of modernity, to be a latent presence in the exhibition. The exhibition aims to reactivate this disarray rather than to appease it, since there's no longer anything to appease it with.... The exhibition also has another theme that hopes to legitimate the "monstrous neologism" of the term *immatériaux* which we spoke about at the beginning: that, quite obviously, all the progress that has been made in the sciences, and perhaps in the arts as well, is strictly connected to an ever-closer knowledge of what we call, in general, objects

---

<sup>17</sup> – The source of this quote is unknown. In *The Postmodern Condition* (1979/1984), section 5, p. 15, Lyotard writes "Each individual is referred to himself. And each of us knows that our self does not amount to much." (Editors' note.)

(which includes objects of thought). Analysis decomposes these objects and allows us to perceive that, ultimately, they are objects only at the human scale: at the level of their constitution, they are complex agglomerates of tiny packets of energy, of particles that can't possibly be grasped as such. Ultimately there's no such thing as matter, all that exists is energy; and there is no longer any such thing as materials in the old sense of the word, i.e. objects that put up resistance to some project that seeks to divert them from their primary finality.

**BB** You've written more about painting than about any of the other forms of artistic expression. In terms of what you've just been saying, don't you feel that the cinema today is more intimately concerned with the kinds of problems that interest you?

I don't really know. I adore films, and just about any kind of films. I was quite impressed by the latest film by Wim Wenders. But I don't want to privilege any one art over any other, and I think that great music can be quite astonishing in terms of the things I've been talking about.

**BB** You haven't written very much about film?

I've written a short text entitled *L'acinéma* as well as another text on music which is entitled *Plusieurs Silences*. But it's all very modest, since I don't know much about it. Bernard Blistène: So what prompted you to write about painting? Perhaps that's because I once hoped for a career as a draughtsman, and I've repressed it! I still draw sometimes, but only occasionally....

**BB** And that's all? Aren't your writings about painting a work on the equivalent,<sup>18</sup> precisely?

No, I don't think so. I simply think that there is something totally radical and somehow ontological about the line. To trace a line onto a surface, any kind of line at all, is to produce the minimum of sense that I was talking about a moment ago. One immediately finds oneself in the midst of the "poorest" form of art. A simple scrawl of a pencil on a sheet of paper makes for one of the poorest forms of art. I find this poverty, which is almost mystical, to be something entirely original. In this sense, I feel closer to drawing than to colour. A simple mark with a pencil and the sheet of paper splits apart, something moves. What you have there is both the greatest power and, at the same time, the most complete *dispossession*. Because the person who is doing it has no idea what they're doing. This poverty is perfectly equivocal, since it's simultaneously both *everything* and *nothing*.

---

<sup>18</sup> — The formulation "a work on the equivalent" (*un travail sur l'équivalent*) presumably refers to the topic of representation, i.e. the question of the relation between signifier and signified. (Editors' note.)

**BB** Your texts on “painting” go from Adami to Buren, and from Monory to Arakawa, with what I’d call a logic of discontinuity. Can you say something about the reasons that have prompted you to write about certain painters rather than others? And do you think of your essays on painting as fragments of a whole within your work as a writer?

I’d answer quite simply that it has been something of a question of chance. I usually know the painters whom I decide to write about. I’ve worked with them, and I’ve seen them at work, but then again, there are also painters with whom I’m personally acquainted but who I wouldn’t want to write about. So I can’t answer the question purely by saying that it’s a matter of who I’ve happened to meet.... And if you ask me if these essays are all part of the same thing, and if this single thing forms a part of my reflections as a philosopher, I’d have to answer in the same summary way, that now I think of all these various short texts as the beginning of a kind of dossier that could lead to some substantial study not so much of art, but specifically of painting. Contemporary painting. And my goal would be to try to define the nature of a possible philosophy of art today.

**BB** You mean that you don’t rule out the idea of writing a theory of aesthetics?

I don’t think it would be a theory. And I don’t think it would be a question of aesthetics. I don’t think it could be a theory since I think of the idea or theory as belonging to metaphysics, which, as we were saying, is now in decline, and I don’t think of it as a question of aesthetics, since I don’t think that aesthetics corresponds to the current time but to a very precise moment in the commentary on art, precisely the Enlightenment and what followed, which was two centuries ago. Basically, I would maintain that there wasn’t any such thing as aesthetics up until the eighteenth century, that up until that time there were various forms of poetics. Aesthetics actually corresponds to the philosophy of the sublime and to a theory of genius.

**BB** In light of what you’re saying, it seems as though Adorno would need to explain his choice of title?

No, I don’t think so. I think that his title.... How can I put it? I think the title is bad but the book is very good. And that’s precisely because it isn’t at all a theory and has nothing to do with aesthetics. This is the line of thought in which I’d like to situate this work, and I’d want it to be a kind of extension of what’s indicated in Adorno’s work. But, you know, whenever I reread Adorno, I always see that his approach is negative, and almost always cynical, so great is his despair, so strongly does he remain attached to modern aesthetics, so unfinished is the mourning. With Adorno we’re within the sphere of *melancholy*. Let’s not forget the context in which that book was written. The most admirable works of German art were being burned in public, and the most intelligent proponents of literature and the arts were being persecuted. We no longer live under that kind of despotism, but today we can see that we live under a kind of democratic despotism of the media, which is of course something very different. And so, although we must not forget, we have to attempt to think the philosophy of contemporary art by completely disengaging ourselves from Romantic aesthetics. For me, this reflection on art begins with *Discourse, Figure* as a way of starting to palliate—or rather to supplant—the political thinking of the present

day. Basically, the most essential question of all for me is the one we've just been talking about: "What do we do if we no longer have the horizon of emancipation? What sort of line of resistance can we have?" When Zola took part in public affairs, he knew exactly what he was talking about, he was aware of his "horizon of emancipation". The same was true for Voltaire, and for Fourier, who was also a political thinker, and it was still true for Sartre, even though Sartre was wrong. We intellectuals are no longer capable of any kind of real intervention. So what is our line of resistance if it's no longer a question of a prospect of emancipation? I think that it's something closely connected to artistic activity, or philosophico-artistic activity. It's therefore something that has to be thoroughly explored by asking ourselves what's happening at the level of time, space, and the social community in contemporary art. That's what I've been trying to explore by means of these various small texts that I write on art, and sometimes on music when I feel sufficiently audacious. I'd like to write a commentary on *Paris, Texas* and say that it's "Alice in the Big City", which is not "poor art" anymore.

**BB**      **Let's go back to your exhibition *Les Immatériaux* and to the concept behind it.**

We arbitrarily and quite purposely created a kind of filter, since there were so many things to exhibit that our main worry was how we could go about dealing with it all. There was never any pretence of doing some sort of "universal exhibition". Universal exhibitions are no longer possible, and not just because of the budgets. So what were our criteria of selection? They were on three different levels. First of all, we wanted to exhibit things that inspire a feeling of incertitude: incertitude about the finalities of these developments and incertitude about the identity of the human individual in his condition of improbable immateriality. That's a criterion of selection that's concerned with what's philosophically at stake in the exhibition. Then we obviously had to pay attention to the arrangement of the show in terms of time and space. And here we appealed to two principles: no picture rails and no pedestals. We didn't want yet another version of the gallery or salon, meaning an arrangement of rooms in a Royal Palace as designed by the king. We wanted to avoid that way of clearly defining things, and we had to invent a more fluid and immaterial system for the organisation of the space. So instead of walls, we'll have a system of meshes stretched from floor to ceiling, and the ways in which they're lighted will allow us to vary the distance the eye can see and to modulate the indications as to which way to move through the exhibition, but without being prescriptive, since many of the sites we'll be building will be in the form of intersections that allow one then to go off in a number of directions. These meshes will be grey, and they'll change in appearance depending on how they're lit, which will also determine whether or not they are more or less opaque... As you can see, here again I'm still within the tradition of the modern... Something else that we've decided to make for the exhibition is a system of portable radio guides. Each of the visitors will have a kind of Walkman, and even though they won't have to tune into different stations, they'll move from one broadcast to another as they walk through the exhibition space. The broadcasts will cover several sites at once. This allows me to create a soundtrack of "commentaries" that won't even necessarily be commentaries, and the textual element included in the visit to the show will be a considerably more forceful presence than it usually is; there will also be music and other sounds. I'm particularly concerned with turning the exhibition itself into "a work of art"—something that I'm sure Daniel Buren wouldn't be very pleased about...

**BB**      **Why?**

Remember how he once complained about one of the Documenta exhibitions, saying, “What they’re exhibiting isn’t the works of art, but the exhibition itself.” There’s a sense in which that’s what we’ll be doing here, even though I’m not bothered about asking myself whether I have the right to call myself an artist. I simply feel that there are things that can be done at the level of the physical articulation of the exhibition, and we’ve decided to try to do them. So, for example, any objects that may be placed next to other elements of the exhibition will have to be compatible. So we are not including expressionist, neo-expressionist, or “trans-avantgardist” works. On the contrary, we intend to be quite “strict” in our attempt to detect the existence of a postmodern sensibility that is different from what the term is generally taken to mean in the arts.

**BB**      **Is there a postmodern formalism?**

That depends on what you mean by “formalism”. Personally, I’m not very deeply acquainted with the painting that’s now generally referred to as “postmodern”. I can only say that it strikes me rather unfavourably. These forms of painterly expression that one now sees returning, these trans-avantgardists, or, let’s say, neo-expressionists (which is what the Germans call it, and they’ve had quite a lot to do with it) seem to me to be a pure and simple forgetting of everything that people have been trying to do for over a century and a loss of the sense of what’s fundamentally at *stake* in painting, a vague return to a concern with the *pleasure* of the viewer, an abandonment of the artistic *task* as it might have been perceived by Cézanne, Duchamp, or any number of others such as Klee, for instance. I see it all as an enormous slackening. It’s possible that my diagnosis could be wrong, but...

**BB**      **How do you feel then about the attempt to rehabilitate “technique” and “vocation” as the primary criteria of the artist’s knowhow?**

It would be a little paradoxical to reduce the history of painting to a single problem of technique or medium. That’s far too little to go on. Do you remember those extremely incisive texts by Diderot, like the one entitled *La petite technique*—not without a certain air of disdain? And if Chardin, for example, was far beyond his contemporaries even though they were technically his peers, one surely has to explain that in terms that go beyond the strictly phenomenal. And look at Cézanne: his technique wasn’t so astounding, and yet... But although I’m not inclined to take these problems of technical mastery too seriously, I am however interested in the technical aspects so as to understand how they affect the viewer’s exploration of sensibility. I imagine that someone from Flanders who made a trip to Venice in the sixteenth or seventeenth century must have been terribly shocked. But apart from that kind of consideration, we still have to realise that what has been happening is a permanent process of the reforming of the individual’s ability to see and to like what they see. I don’t see that happening in the majority of the works that are being produced today. They don’t teach me anything. I say to myself, “I’ve already seen that, and I’ve already seen it done better.” The excessive impasto, the agitated drawing, and all the rest of it, we already know that, we’ve already seen it. I’m not saying that it’s entirely without interest. I’m just saying that it doesn’t interest me at all...

**BB** You've built your exhibition around the root of the word that serves as its title: "Mat". Why is that?

We began to think about "Mat", which is an old Indo-European root. But now, of course, we know that that's all a fiction since the Indo-Europeans never existed. In any case, however, it's found in many languages, sometimes as a common root, and at other times as a borrowing, meaning "taking measurement by hand", and it very quickly assumed the meaning of "building" or "modelling". It's from there that we get such words as "materials", "matter", "maternity", "matrix". That's why we decided to use these words as the basic elements in a way that is similar to "communication theory". Now, perhaps you'll know that the basic presuppositions of communication theory is that *every object is a message*, that every message has a source, is sent to a receiver, is inscribed in a medium, in a code that makes it decipherable and therefore a *message*, and finally that it gives information about something. So there are five poles: *from where, to where, how, on what, and about what*. We quite arbitrarily decided to deal with these poles in terms of the root "Mat". Where does the message come from?: the *maternity* of the message. On what support?: the *raw material* [*matériau*]. In what language?: that's its *matrix* [*matrice*], since every code is a matrix that allows for permutations. What's it about?: that's the *content* [*matière*] of the message, in the sense of a "table of contents". And finally we have *hardware* [*matériel*], which is a question of reception, in the sense, for example, that one could say that the ear is hardware for the reception of a message... None of that is in any way new, it's just a way of giving a structure to our work, a way of dividing up what we were already intending to do and choosing this or that object in so far as, today, it poses a particular question: "What is the *maternity* [*maternité*] of the message today?" "What has happened to its *raw materials* [*matériaux*], its *content* [*matière*]?" And so on... And it didn't matter what field was being considered, cooking or painting or astrophysics... We've turned these five headings into five individual sequences that will extend from one end to the other of the large gallery of the Centre Georges Pompidou. This means that the spectator who follows one of these headings straight through will remain within a sequence entitled "*Matériaux*", "*Matrice*", "*Matière*", "*Matériel*" or "*Maternité*". In fact, I realised that the whole exhibition could be thought of as a sign that refers to an absent signified. And this absent signified is what I was just explaining, in the sense that it's a question of the *chagrin* that surrounds the end of the modern age as well as the feeling of jubilation that's connected with the appearance of the new. At the same time, it's perhaps a matter of wanting to emphasise something about identity, by way of the materiality or immateriality of what we are and of the objects that surround us.

**BB** What is postmodernism?

My work, in fact, is directed toward finding out what it is, but I still don't know. Really, the discussion has only just begun. It's the way it was for the Enlightenment: the discussion will be abandoned before it ever reaches a conclusion.

#### **4. Lyotard interviewed by Philippe Bidaine and Jacques Saur: “Les Immatériaux – Un entretien avec Jean-François Lyotard” (French)**

This interview was published in the Centre Pompidou’s *CNAC Magazine*, March 1985, p. 12–16. Lyotard’s agenda indicates a meeting with Bidaine and Saur on 24 January, so it is highly probable that this is the date of the interview. An English translation of this text can be found in Bamford 2020, p. 72–75.

**JS/PB** *Les Immatériaux, c’est d’abord une manifestation dont l’ambition est de faire le point sur l’homme et le monde aujourd’hui.*

Faire le point? Si vous voulez dire: totaliser toute l’information, c’est une vieille ambition encyclopédique. Elle n’est plus de mise à notre époque. Les scientifiques font part de leurs communications par messageries électroniques; ils évitent les retards de l’impression. Car l’état du savoir bouge constamment. C’est impressionnant. Il existe ce que les sociologues américains appellent les “collèges secrets”; il s’agit de réunions mensuelles de grands scientifiques qui échangent leurs informations. Leur savoir n’est pas encyclopédique. Ils font le point sur l’état présent des choses pour la partie qui est la leur, sans formalités.

**JS/PB** *Quel est donc “l’état des choses” couvert par les Immatériaux?*

Il ne s’agit pas justement d’une couverture au sens de l’information, c’est plutôt une mise en scène, non à finalité informationnelle mais à finalité artistique. Il faut faire entrer le visiteur dans la *dramaturgie de la post-modernité*. Pas d’histoire, pas de héros mais un dédale de “sites” dans lequel le visiteur sera saisi “par les oreilles”: des textes et des musiques en rapport avec les lieux rendent le public plus sensible à ce qu’il sent déjà, aux questions qu’il se pose déjà... Ainsi va-t-on du corps –qui incarne la “certitude” qu’il y a quelque chose qui est présent ici et maintenant– jusqu’au langage. On sait bien aujourd’hui que, quelle que soit la discipline d’approche du corps, médecine, biologie, biogénétique, diététique, habitant, le corps est analysé en un certain nombre d’éléments de constante fines... bref *dématérialisé*. Regarder le corps travers un scanner, c’est le voir numérisé, c’est le lire écrit dans un certain langage. L’accès au corps est moins direct, plus médiatisé.

**JS/PB** *Pourquoi cette relation établie, d’entrée de jeu dans l’exposition, entre le corps et le théâtre?*

Quand on a tenté d’illustrer par exemple ce qu’étaient devenus le vêtement, l’alimentation ou l’habitat, on a rencontré certaines résistances. Les gens continuent de porter du coton, plus agréable que le nylon; dans l’habitat, l’idée de la jouissance de l’espace domestique l’emporte encore; même attitude en ce qui concerne l’alimentation: les aliments de synthèse ne sont le plus souvent que des simulacres essayant de reproduire ce que notre corps préfère... Bref, le corps résiste à l’approche dématérialisée. Le théâtre est l’art qui privilégie fondamentalement la présence du corps. Il n’y a pas de théâtre sans le corps de l’acteur, sans celui du spectateur (le théâtre en vidéo n’est plus du théâtre, c’est de la vidéo). En cherchant, on s’est aperçu que Beckett

et Artaud sont les dramaturges qui ont le plus affronté la question du non-corps au théâtre. Nous avons donc décidé de présenter ce grand site du “non-corps”, dans lequel il ne peut plus s’agir de la performance. Ainsi a-t-on retenu avec le metteur en scène de Beckett, Jean-Claude Fall, des situations inventées, inspirées des pièces de l’auteur, des pièces à la limite de la présence du corps, où celui-ci est par exemple réduit à une lumière sur une bouche, où les personnages sont dans l’ombre et n’apparaissent dans la lumière que lorsqu’ils parlent. Des personnages soumis à la règle du langage et non de la présence corporelle. Fall a conçu sur notre demande cinq dioramas montrant des jeux de scène étranges, des petits mouvements qui ne laissent pas saisir ce qui bouge, des variations inattendues d’éclairage.

#### JS/PB Pourquoi cette question du “non-corps”?

Prenons un exemple simple. On sait maintenant, et l’astrophysique nous l’enseigne, que les étoiles ont des durées de vie, qu’elles sont des espèces d’immenses laboratoires qui en brûlant produisent des éléments qui n’étaient pas donnés à l’origine. Il semble que la matière cosmique soit constituée originellement d’hydrogène et d’hélium; les autres produits naissent de transmutations atomiques, qui ont lieu dans les étoiles. Il en est ainsi du soleil dont on estime à 10 milliards d’années l’espérance de vie. Il en est à 4,6 milliards. Il viendra un temps où il implosera, et la vie sera alors impossible sur la terre. Cela veut dire que l’humanité compte maintenant son temps de vie à rebours, et qu’elle doit préparer son exode. Elle commence à le faire, à se donner les moyens d’exoder (sans avoir pour autant son point de chute...). Et là, on retrouve la question du corps. Il faut que le corps humain soit susceptible de supporter des conditions de vie autres que celles de la terre et à ce moment-là le problème de la résistance du corps ou du non-corps se posera, et de façon réaliste.

#### JS/PB Du corps on passe à l’ange...

L’ange. On aborde là une vieille question posée de façon contemporaine, la transsexuation. On montre qu’il existe aujourd’hui la possibilité chirurgicale de passer un sexe à l’autre, mais on souhaite également faire prendre conscience qu’il s’agit d’un vieux désir. Nous avons une sorte de malaise à appartenir mentalement, socialement au sexe qui est, de fait, le nôtre. Notre psychisme, notre sexualité, au sens où Freud l’entend, sont peu conformes à notre sexe biologique. Il y a là, dans cette divergence, des espèces de malheurs qui sont fondamentaux. L’Antiquité avait créé la forme merveilleuse de l’hermaphrodite en guise de réparation imaginaire. On montre comment la transsexuation s’inscrit dans ce vieux rêve, mais aussi comment, paradoxalement, le changement de sexe qu’elle procure, répète le malheur initial, puisqu’il aligne le sexe biologique sur la demande inconsciente ou sociale en vue d’obtenir ce monstre: une sexualité homogène... Comme s’il ne pouvait y avoir dans le psychisme qu’un sexe, alors qu’il y en a toujours deux.



**JS/PB De l'ange on passe au "corps chanté", c'est-à-dire au vidéo-clip.**

C'est un genre nouveau, populaire, artistiquement intéressant, né du travail de recherche des publicitaires. Ce qui nous intéresse, c'est que le corps du chanteur est décomposé en fonction du rythme de la mélodie et qu'il n'est pas reconnu dans son unicité, comme un beau matériau à voir, mais sans arrêt cassé, découpé dans des opérations de vidéo. Les visiteurs pourront susciter des opérations spécifiques, travailler sur le corps du chanteur.

**JS/PB Le public intervient dans l'exposition. Il est par exemple convié à jouer une partie d'échecs peu commune.**

Marchant sur un damier, le visiteur se trouve subitement sous le faisceau d'un projecteur selon qu'il passe sur telle ou telle autre case. Il ne comprend pas ce qui lui arrive jusqu'au moment où il reçoit l'explication du phénomène: il est intervenu dans une partie d'échecs que jouent deux ordinateurs, et il était éclairé chaque fois qu'il existait comme pièce en position à un moment de la partie. La partie obéit à deux sortes de règles: celles du jeu d'échecs, et celles du déroulement de la partie, les règles de la stratégie, d'un conflit peut-être semblable à celui auquel se livrent matière et antimatière dans le cosmos. Nous savons en effet qu'il y a des états de comptage d'éléments de matière qui ne sont pas réalisés, et que la nature (appelons encore cela de ce vieux mot charmant!) n'a pas épuisé toute toutes les possibilités d'existence.

**JS/PB Parlons nourriture. Il y a plus loin le site du "mangeur pressé".**

Site un peu nostalgique. Le rituel du repas, dans toutes les cultures, réglait la dévoration des milieux animal, végétal désignait les nourritures taboues, conseillées... On était dans l'affirmation solennelle du lien social en face de la nature. Le repas de fête comme reconnaissance de la famille en est encore un cas. Il est clair que dans les conditions de vie et de travail actuelles, ce rituel tend à disparaître. Le lien social, et c'est grave, ne se marque plus ainsi, et il y a une solitude du mangeur pressé... On entre dans une ère où, à cause en partie des technologies, on se demande par où passe le lien social. On parle de la communication de l'information, c'est vrai, mais probablement pas suffisant. On se dirige vers les conditions de la singularité. On peut le regretter, mais aussi se dire que c'en est fini du phantasme des rassemblements. Le rassemblement des professions, des partis, des provinces, des nations... Ces ensembles sont en train de se pulvériser, et le mangeur pressé, c'est aussi cela.

**JS/PB Dans cette exposition pluridisciplinaire, comment est-il parlé de l'art actuel?**

Les sites d'art plastique portent sur quelque chose d'essentiel dans l'art contemporain: les artistes s'intéressent davantage au temps qu'à l'espace. Il ne s'agit plus de représenter ce qui se trouve dans l'espace, mais qu'il y a quelque chose qui n'est pas représentable. Paradoxe des arts contemporains. C'est très étrange. Quand Kounellis fait brûler des bonbonnes de gaz, que veut-il dire? Que la flamme est son matériau. Peut-on avoir matériau plus dématérialisé que la flamme? Elle n'existe que dans l'instant. Adorno disait: "Le plus grand de tous les arts, c'est celui des artificiers chinois". L'œuvre qui ne s'inscrit dans rien, et disparaît sans trace, sans musée possible.

**JS/PB** Vous illustrez aussi le phénomène de dématérialisation de la monnaie?

C'est ainsi que cela s'appelle dans l'univers bancaire: la dématérialisation des titres. On veut montrer deux choses complémentaires. D'une part le fait que nous allons vers une monnaie entièrement magnétique, par carte –il s'agit de la monnaie de paiement. La possibilité existe de faire du "cash" en picosecondes... Il suffira d'engager une carte dans un plot magnétique pour que crédit et débit s'inscrivent dans l'instant, à la vitesse de l'électron, sur le compte électronique. Cela conduit à la suppression de l'organisation bancaire. Cette opération a été menée en Grèce, réussie et... interdite par le gouvernement à cause du chômage qu'elle entraîne. D'autre part –cela concerne la monnaie de crédit, le capital–, on s'est rendu compte que quand on prend un crédit, l'intérêt ne paye pas le risque du prêteur, mais le temps. En empruntant de l'argent, vous anticipez des opérations que vous n'auriez faites que plus tard, vous gagnez du temps. La monnaie de crédit, c'est du temps acheté par l'emprunteur. Les gens riches le sont non pas d'argent, mais de temps. Les autres n'ont que le temps réel, le temps de la vie. Quand on perçoit un salaire, on assure une présence: on gagne son salaire en temps réel. C'est un archaïsme. Et si un jour, il faut payer en temps non-réel, il faudra alors reconsidérer la notion de salaire.

**JS/PB** Et le langage?

C'est l'autre extrémité de l'exposition. On pénètre dans le labyrinthe du langage par des textes de la "Bibliothèque de Babel" de Borges. L'univers est une immense bibliothèque. On a réuni des machines de langage, sous différentes rubriques: machines de style, de genre littéraire, de mémoire, de jugement, des machines de logique, des machines romanesques –roman télématique–, également des machines de capture du langage naturel, par exemple la trace de la voix et son analyse immédiate donnant hauteur et intensité. Certaines de ces machines sont interactives. Il y a aussi la reprise sur Minitel d'une expérience d'écriture faite à l'occasion de la manifestation. Mais nous avons été frappés par la relative pauvreté des machines de langage aujourd'hui. La recherche tend à élaborer des machines dégagées du système binaire, "oui" ou "non". Notre langage est infiniment plus complexe que ce système. Le système binaire ne couvre que le discours le plus pauvre, le discours informationnel: "Qu'est-ce que tu as eu, un garçon ou une fille?". Là, ça marche très bien, mais dans la communication interviennent d'autres paramètres: l'intonation, le coup d'œil, les sous-entendus du contexte, etc. Le sens est différent: "Eh, pòvre, tu as eu un garçon!" La machine ne sait pas le faire.

**JS/PB** Où est le religieux? L'âme n'est-elle pas l'objet de l'enjeu en l'an 1985?

Le religieux est présent en introduction et présent/absent en conclusion de l'exposition: un bas-relief égyptien montre en réel une déesse qui offre le signe de vie au roi Nectanébo II à l'entrée, et à la sortie son image est projetée "tremblée". Je ne pense pas qu'il n'y ait plus d'âme. Au contraire. Il y a certes des réactivations vers la religiosité, qui sont plutôt, je le crains, des réactions à une angoisse... Mais il y a une autre forme de réactivation. Si tous les objets qui nous entourent montrent que notre univers est profondément matérialiste, il ne l'est pas au sens du 19<sup>e</sup> siècle ou de la critique de la société de consommation. Nous "matérialisons" l'âme, mais

au moyen de machines qui dématérialisent les substances matérielles. Et surtout l'astrophysique, la biogénétique, les technologies d'armement, l'usage des satellites de communication, mais aussi la gestion du travail ou de l'école, nous posent des questions de droit, de légitimité, de finalité éthique et politique dont la réponse en appelle à la spiritualité la plus exigeante. Et ceci encore: à mesure que les choses sont analysées, il y a de plus en plus d'objets, plus il y a à choisir, à décider, et on ne peut plus s'en remettre à d'autres de la responsabilité de décider (quand je parlais tout à l'heure de singularité, c'est à cela aussi que je faisais allusion). Cet aspect de l'âme qu'est celui de la responsabilité de la valeur: ce que nous voulons et ce que nous ne voulons pas, cet aspect qui est peut-être essentiel, ne peut qu'augmenter en importance avec la complexité croissante du contexte.

**JS/PB Quelle a été votre expérience personnelle dans l'élaboration de cette manifestation?**

Qu'est-ce qu'un philosophe fait ici? L'expérience d'un apprentissage. Apprendre comment on construit techniquement une exposition. Une gaieté de recommencer ma vie en faisant un métier que j'ignorais. Et puis, de dire: "Il y a une idée sur le changement du monde. Est-ce qu'on peut la sortir d'un livre et l'inscrire sur un autre support?" C'est un vieux projet que j'avais inscrit comme thème à un séminaire du Collège international de philosophie. L'enjeu? Peut-on philosopher en direction du grand public sans trahir la pensée? Et chercher à atteindre ce public tout en sachant qu'il n'est pas philosophe, mais en supposant qu'il est sensible aux mêmes questions que les philosophes tentent par ailleurs d'élaborer.

## 5. Lyotard interviewed by Alain Arnaud: "Le partage des conséquences" (French)

This short interview was included in the exhibition catalogue, *Les Immatériaux: Album* which was published at the opening of the exhibition. The interview must have been conducted no later than the beginning of March 1985.

AA "C'est un excellent moyen de bien voir les conséquences des choses que de sentir tous les risques qu'elles nous font courir", écrivait Jean-Jacques Rousseau. La question est celle du risque. Qu'est-ce qui amène une institution à prendre ou à accepter le risque d'une manifestation dont le projet originaire, les modes d'exposition, les finalités sont un défi à ses certitudes et à ses habitudes? Est-ce le mouvement de l'histoire qui oblige l'institution à courir ce risque, sous peine de paraître obsolète, ou simplement traditionaliste? Est-il calculé, "inconscient", lié au désir d'un nouveau "style"? Et la part de bonne conscience ou de mauvaise foi inhérente à pareille entreprise...?

Tu cernes les modalités multiples du risque encouru. Mais en quoi consiste-t-il? Qui le court? Le Centre Georges Pompidou? En quoi sa fonction peut-elle être entravée, détournée, neutralisée, par une manifestation de ce genre? Quelle est cette fonction?

AA Il s'agit, avec *Les Immatériaux* de suivre et de montrer les bouleversements de notre savoir, de notre environnement, de notre sensibilité. La question fondamentale pour le Centre se formule ainsi: comment assurer sa vocation "culturelle" face à l'émergence de ce nouveau monde sans tomber dans le piège démagogique ou dans la facilité pédagogique? Comment atteindre le grand public sans trahir la complexité presque inhumaine de ce monde? Être populaire sans simplifier?

La démagogie, celle de l'industrie culturelle : vendre au public seulement ce qu'il aime déjà. C'est-à-dire des produits culturels à l'occasion desquels chacun peut se flatter d'être bon juge, et renforcer ainsi l'image qu'il a de soi. On nourrit ses préjugés, on entretient ses acquis. Comme si un enseignant n'enseignait que le déjà connu. On ne peut pas "cultiver", développer la culture, sans exiger quelque effort du public. Sinon...

AA Alors pédagogique?

Non plus. D'abord c'est impossible. Comment faire le point en une seule manifestation sur l'état actuel des savoirs, des savoir-faire, des modes de vie, alors que la longévité des objets techniques ne cesse de s'abrèger, que la technoscience se développe de façon exponentielle, que les mentalités ont peine à s'accomoder aux nouveaux contextes? Même une Encyclopédie électronique, institution permanente, devrait être mise à jour sans arrêt.

AA *Les Immatériaux* enseignent pourtant bien quelque chose...  
N'y-a-t-il pas quelque doctrine là-dessous...?

On a voulu éveiller une sensibilité, nullement endoctriner les esprits. L'exposition est une dramaturgie postmoderne. Pas de héros, pas de récit. Un dédale de situations organisées par des questions: nos sites. Un tissu de voix reçues par écouteur portatif: nos bandes-son. Le visiteur, dans sa solitude, est sommé de choisir son parcours aux carrefours des trames qui le retiennent et des voix qui l'appellent. Si nous avons des réponses, une "doctrine", à quoi bon tous ces tracasseries? Nous aurions arboré notre credo.

AA Ce qui se "manifeste" ainsi serait donc au moins une certaine expérience des limites, atteintes de l'intérieur ou assignées de l'extérieur, éprouvées ou pressenties, face aux interrogations que lève une époque qui naît, que tu appelles notre "condition postmoderne".

Oui, ce paradoxe: nos moyens de connaître, d'agir, de survivre se multiplient, mais à quelle fin? Est-ce que nous sommes plus libres, plus intelligents? Et qui est nous? L'institution culturelle doit partager cette inquiétude. Donc s'interroger elle-même. Et la faire partager. Sinon, elle ne fait qu'assurer sa propre survie. "Nous" allons vers plus de complexité, vers moins de réponse globale. Cultiver, c'est aider l'esprit et la volonté à opérer dans le complexe. Le simple, c'est la barbarie.

AA Le risque dont "nous" parlons a donc aussi une portée philosophique. Vous vous attachez à une certaine cassure de la pensée, à la défaillance d'un ordre, celui qui a constitué la raison occidentale depuis les Méditations cartésiennes jusqu'aux récents "temps modernes".

Il y a de la confusion dans la modernité. Elle a aimé les grands systèmes, les totalités. Mais la raison en jeu dans la connaissance n'est pas la même que la raison de vivre, par exemple. Le maître d'un empire économique peut rester l'esclave de son inconscient. Il faut démultiplier les rationalités. Nous essayons d'illustrer cette souplesse sévère avec *Les Immatériaux*.

AA Aussi n'est-il pas étonnant que votre projet ait exigé ou entraîné la participation des départements et organismes associés de l'établissement, chacun selon ses modalités propres d'expression. Ni qu'en prenant sa part du risque qu'expose la manifestation, le Centre postule que les conséquences s'en trouvent multipliées.

Oui, mais à suivre ton Rousseau, on devrait pouvoir les nommer dès à présent...

## 5. "Sharing the Consequences" (English)

- AA 'An excellent way to clearly grasp the consequences of things is to have a good sense of the risks they cause us to take on,' wrote Jean-Jacques Rousseau. It's a question of risk. What prompts an institution to take on or to accept the risk of a show whose initial proposal, exhibition style, and aims pose a challenge to its own customs and convictions? Is it the movement of history that forces the institution to take on this risk, so as to avoid seeming obsolete, or simply traditionalist? Is it deliberate, 'unconscious', or part of a desire for a new 'style'? And what about the amount of good conscience or bad faith inherent to such an undertaking...?

You underline the multiple forms of risk involved. But what does this risk consist in? Who takes it? The Centre Georges Pompidou? How could the function of that institution be obstructed, diverted, or neutralised by a show of this kind? What is that function?

- AA For *Les Immatériaux*, the idea is to track and display upheavals in our knowledge, our environment, and our approach to the world. The fundamental question for the Centre is how to retain its 'cultural' vocation in the face of the emergence of this new world, without falling into the trap of demagoguery or pedagogical dumbing-down. How to appeal to the general public without betraying the almost inhuman complexity of this new world. How to be accessible without having to simplify anything.

The demagoguery of the culture industry: only selling things to the public that the public already likes. Which is to say, cultural products that anyone can pride themselves on being a good judge of, thereby reinforcing their own self-image. We feed these prejudices by supporting existing competencies. Like a teacher who only teaches things that are already known. You can't 'cultivate' or develop a culture without demanding some effort from the public. Otherwise...

- AA So it is pedagogical, then?

It's not pedagogical either. To start with, that would be impossible. How could we take stock in a single show of the current state of knowledge, skills, and lifestyles, when the longevity of technical objects is constantly increasing, technoscience is developing exponentially, and we are struggling to adapt our modes of thinking to new contexts? Even an electronic encyclopaedia, a permanent institution, has to be constantly updated.

AA But *Les Immatériaux* does teach us something...Isn't there some underlying doctrine...?

We wanted to awaken a sensibility, not to indoctrinate people. The exhibition is postmodern dramaturgy: no hero, no narrative. A labyrinth of situations structured by questions: the sites. A fabric of voices received through portable headphones: the soundtracks. It is up to the visitor, by themselves, to choose a path, in between the screens that hold them captive and the voices that call them forward. If we had answers, a 'doctrine', what would be the point of all this hassle? We would have just presented our credo.

AA What 'shows' itself in this way would then, at least, be a kind of experience of limits, arising from within or imposed from without, experienced or sensed, when confronted with the questions raised by a dawning epoch, which you call our 'postmodern condition'.

Yes, this paradox: our means of knowing, acting and surviving are multiplying, but to what end? Are we freer, more intelligent? And who is we? Cultural institutions need to share this anxiety, questioning themselves in light of it. And pass it on to others. Otherwise, they are only ensuring their own survival. 'We' are moving toward increased complexity, toward less global solutions. Cultivation means helping the mind and the will to function in complexity. Simplicity is barbarism.

AA The risk of which 'we' are speaking, therefore, also has a philosophical bearing. You are concerned with a certain breakdown in thinking, with the failure of an order, the one that has constituted Western rationality from the Cartesian Meditations to more recent 'modern times'.

There is some confusion in modernity. It has always loved grand systems, totalities. But the kind of reason that knowledge is concerned with is not the same as a 'reason to live', for example. The ruler of an economic empire can nevertheless remain a slave to their unconscious. We need multiple rationalities. This kind of strict suppleness is what we are trying to illustrate with *Les Immatériaux*.

AA It's not surprising, then, that your project has required or led to the involvement of the institution's various departments and associated bodies, each following its own logic of expression. Nor is it surprising that in accepting its share of the risk involved in the show, the Centre is anticipating that multiple consequences will follow from it.

Yes, but according to the Rousseau you quoted, we should already be able to say what they are...

(Translation: Robin Mackay,  
for the project *Beyond Matter*, 2023)

## **6. Lyotard interviewed by Cecile Lestienne and Stéphane Dellgeorges: “Les raisons d’une exposition” (French)**

This interview was published in the scientific journal *Sciences et Avenir*, No. 458, p. 87–89.  
Lyotard’s agenda notes an appointment with the interviewers on 21 February 1985.

### **CL/SD Comment caractérisez-vous la “post-modernité”?**

Tout d’abord par la formation d’un gros conglomérat de technosciences dont les deux aspects sont devenus interdépendants: les techniques sont toujours sous le gouvernement de la science et, inversement, il n’y a plus de science sans les technologies de pointe assurant non seulement la recherche, mais aussi l’administration des preuves. A ce propos se pose la question de la réalité, puisque l’on travaille de plus en plus sur des artefacts. Les technologies deviennent par définition des technologies du langage. Elles concernent des substituts ou des simulateurs d’activités de pensée et non plus simplement d’activités mécaniques. C’est un changement important, même si les machines ne peuvent remplir encore que des fonctions assez simples: mise en mémoire, consultation, calcul. Mise en forme aussi, grammaticale, rhétorique ou stylistique (on peut fabriquer du poème à la demande), et quand même, déjà, une opération complexe: l’évaluation du risque (systèmes-experts).

Par ailleurs, on a longtemps cru que les techniques et les savoir se développaient en fonction de la demande. Or il est devenu évident, aujourd’hui, que ce n’est pas le cas. Sans inverser la relation causale, on voit que ce conglomérat de technosciences se développe de façon autonome et quasi indépendante de toute demande. Et le rythme de ce développement est quasiment exponentiel. L’humanité se retrouve ainsi face à des situations de pensée et des situations d’action qui sont de plus en plus complexes. Tellement même que les produits physiques et mentaux des technosciences débordent largement les sociétés, les pouvoirs politiques et à plus forte raison l’homme de la rue que nous sommes. En fait, tout se passe comme si l’humanité courrait sans cesse après “ses” propres produits pour tenter de rattraper un retard quasi permanent. Une des perspectives de la post-modernité est justement qu’il lui faudra travailler pour se mettre à la hauteur de cette complexité croissante, et abandonner son simplisme, son artifice.

L’autre aspect de la modernité, lié à ce formidable essor des technosciences, est le déclin flagrant, surtout en Europe, des idéaux modernes d’émancipation. Il est devenu difficile de croire que le développement, dans quelque domaine que ce soit, va aboutir à l’instauration d’une société universelle libre, “transparente” et à la paix perpétuelle. Le chômage, l’inégalité croissante entre le Sud et le Nord, l’isolement des avant-gardes artistiques, la crise de l’école, l’énormité des budgets de guerre... ont porté un coup mortel à la crédibilité de ces idéaux: qu’on ait remplacé le terme de progrès par celui de développement traduit bien cette défection.



**CL/SD Votre exposition se veut-elle une description ou une dénonciation de la post-modernité?**

Ni l'une, ni l'autre; parce qu'elle ne se veut pas critique d'une part, et d'autre part parce qu'une description complète est une définition et qu'il n'est pas possible de définir. La post-modernité, c'est un passage, une transition. Nous avons tenté à la fois de donner le sentiment d'un certain déclin face aux idéaux de la modernité et d'inscrire cette complexification croissante dans l'espace, dans le jeu vision/écoute et dans la mise en scène elle-même des sites. J'insiste: cette exposition entend suggérer l'idée d'une plus grande complexité et présente, et à venir; elle le suggérera d'une façon "simple" en s'adressant seulement à la sensibilité du visiteur. Un projet encyclopédique de description complète n'aurait plus de sens actuellement. Nous avons voulu restituer au contraire l'immanence de l'esprit à ses propres produits. La relativité généralisée règne aussi au sein de l'univers humain. C'est donc une exposition de concepts.

**CL/SD Vous vous êtes délibérément écarté des principes d'exposition traditionnels. Les vôtres sont novateurs et ambitieux dans le fond et dans la forme. A votre avis, quelle sera la réception des *Immatériaux* par le public?**

C'est évidemment une exposition à risque, et l'on ne peut absolument rien prévoir. Nous visons le "cœur", comme tous les gens sérieux, et notre hypothèse est qu'il existe une sensibilité commune, cachée, à la problématique de la post-modernité. Cette sensibilité sera probablement modulée selon les gens; elle pourra s'exprimer soit par l'enthousiasme, soit par la haine, soit par l'indifférence ou encore par le dépit. Ce que je crains le plus, ce qui serait le plus inquiétant, c'est le refoulement du sentiment d'un trouble. On peut même envisager un succès populaire qui serait en même temps un quiproquo généralisé et qui serait basé sur un effet de mode ou sur l'aspect "science-fiction" ou "ludisme". Nous avons pris des précautions à l'encontre de ces contresens.

**CL/SD Dans votre livre "La condition post-moderne", vous dites que ce sera à chacun de "se débrouiller" face à cette complexité, à chacun de trouver son itinéraire à travers la quantité de choses qui sont maintenant à notre disposition. Pouvez-vous vous préfigurer cela aussi comme une réception possible?**

Oui, bien sûr. L'un des effets de la complexité, c'est la singularité. Au fur et à mesure que notre environnement se complexifie, chacun doit prendre au niveau individuel de plus en plus de décisions. De ce point de vue, l'accroissement de la complexité va de pair avec celui de la liberté matérielle. C'est ce que l'on va retrouver dans cette exposition en ce sens que le parcours est induit, mais non contraint: les gens vont devoir décider leur itinéraire sur un son, un voile métallique éclairé, sur l'aspect d'un site vu de loin et non suivre un sens de visite obligatoire.

## 7. Lyotard interviewed by Guitta Pessis-Pasternak: "Entretien avec Jean-François Lyotard" (French)

According to the typescript, the interview was planned for publication in the weekly magazine *L'Événement du jeudi*. The interview was probably conducted before the opening because a footnote in the transcript mentions the opening date of the exhibition in future tense. Passages in square brackets are handwritten additions to the typescript, possibly completing the initial incomplete transcription of an audio recording.

**GP-P** Nous sommes assaillis par une multitude de messages; nos vies sont de plus en plus médiatisées: par l'informatique, la télématique ou la robotique.  
En quoi la "Postmodernité" se différencierait-elle de la Modernité?  
Cette mutation décisive intéresse à ce point le philosophe Jean-François Lyotard qu'après lui avoir consacré un ouvrage de réflexion, il tente actuellement de la cerner à travers une exposition avantgardiste, *Les Immatériaux*.  
Celle-ci cherche à révolutionner les conceptions classiques d'une exposition, aussi bien sur le plan du contenu que du contenant: on s'y promène [à travers des trames de tissu métallique] avec des casques d'écoute, on lit son programme sur les Minitels, tout en explorant des "sites" allant de l'Astrophysique à l'Alimentation, en passant par la Biologie et la Musique.

Comment les philosophes de la "Postmodernité" vont-ils aborder la question de la complexité de la matière, s'ils ont abandonné le rêve cartésien de se rendre maîtres et possesseurs de la nature?

[Nul n'est prophète en la matière, mais] Je suppose qu'ils abandonneront [par là même] l'idée d'un sujet qui domine l'ensemble des objets. Ils s'orienteront [peut-être] vers une philosophie radicalement différente où l'Homme ne sera plus le centre du vouloir et de l'intelligence, mais l'"interface" la plus complexe [de l'univers] dont la fonction [est] peut-être "simplement" de complexifier encore davantage ce que celui-ci peut [engendrer].

**GP-P** Nous assistons pourtant à une "dématérialisation" des choses, provoquée par l'essor des technosciences de l'informatique: monnaies, mémoires, expertises électroniques. Comment cette médiatisation déroutante affectera-t-elle nos comportements sociaux?

Je crois que c'est le lien et le contrôle sociaux qui seront modifiés. La disparition du face-à-face avec les objets ou les individus, c'est-à-dire la disparition de la "présence", et le recours aux prothèses, loin de susciter une transparence accrue dans les rapports humains, les orientent plutôt vers une complexité qui exigera [par chacun] davantage de décisions et de choix.

**GP-P** Cela ne débouchera-t-il pas aussi sur une "atomisation" accrue de la société?

C'est un mauvais terme puisqu'il signifierait que la société est soit homogène et centralisée, soit dispersée et atomisée. Or, il me semble qu'avec ces nouvelles technologies autre chose se produit: en même temps que la responsabilité individuelle [est plus sollicitée], le réseau d'informations est plus serré que jamais. Il y a donc à la fois singularisation et prise de conscience d'être situé au [sein] d'une multiplicité de [circuits] très difficiles à dominer et qui nous tiennent. On peut imaginer une société constituée d'une espèce de tissu qui s'étend jusqu'à l'infini et dont aucun centre ne possède le contrôle.

**GP-P** Mais dans cette future société informatisée et robotisée, les individus n'auront plus de vrais lieux de rencontre et risqueront de vivre une grave solitude...

Il n'y aura peut-être plus de lieu de rencontre au sens d'un endroit localisé dans un vieil espace [topographique]; les nouveaux lieux de rencontre seront des lieux "à distance", non-localisables, ils se noueront et se dénoueront sur les ondes. Il s'agira en quelque sorte de lieux "ondulatoires"...

**GP-P** ... et tout à fait désincarnés.

La question de la chair est une question très difficile... Notre exposition s'ouvre justement sur un grand site appelé "Théâtre du non-corps"[. Il est] inspiré de la dramaturgie de Beckett qui [pense très loin la question de la présence du] corps [sur la scène].

**GP-P** Cette médiatisation accrue ne va-t-elle pas accélérer un processus d'aliénation que dénoncent déjà sociologues et psychologues, n'apportant un "perfectionnement" qu'à quelques individus suffisamment intelligents et initiés pour pouvoir s'amuser ?

Il faudra bien que l'humanité à la hauteur des produits que sa technoscience engendre. Cela a toujours été ainsi [le "progrès" ne répond pas aux besoins, il les crée]. Je ne doute pas que dans un siècle l'humanité dans son ensemble sera suffisamment intelligente pour [se servir communément de] ces appareils de médiatisation[, et en finir invention et amusement].

**GP-P** Si la "désidentification" de l'homme postmoderne résulte justement du fait que la réalité est plutôt reflétée par des "messages" que par des "substances", comment croire qu'ils nous sont encore spécialement adressés? A quelle fin tentons-nous de les capter/déchiffrer sans risquer une certaine "surinformation"?

Le risque de surinformation est absolument évident. Mais la Modernité le connaît déjà. Après tout, c'est bien ce que voulait l'Aufklärung, le mouvement des Lumières. Car, il y a encore deux siècles, même les pays les plus avancés souffraient d'une sous-information.

[Il] peut y avoir saturation à cause d'une mauvaise information; mais celle-ci, [qui est toujours à sens unique], est essentiellement due à une tradition de contrôle politique et économique par les moyens de diffusion. Une bonne information n'est jamais une surinformation: c'est [une réponse à une question].

Il y a bien une "désidentification", mais en même temps aussi une certaine singularisation, le sentiment d'une solitude, mais aussi une responsabilité à chaque fois particularisée. Que les objets ne nous parviennent plus comme des substances mais au contraire comme des messages polysémiques circulant dans des réseaux complexes, cela est vrai et je m'y sens plutôt à l'aise. De toute façon, il n'y a pas de regret à avoir, on ne pourra pas revenir en arrière.

**GP-P** Sans être nostalgique, on peut tout de même constater que notre rapport aux "choses" en sera profondément bouleversé; car s'il est vrai que les banques de données fourniront des informations qu'aucune bibliothèque ne saurait offrir, le contact avec un livre est plus réel et permanent que l'usage des cassettes et de ondes...

Ce que vous invoquez, c'est une manière de travailler, de réfléchir, de s'informer qui, pour un homme de ma génération, est évidente: il est vrai que je me sens décontenancé par ces nouveaux produits. On n'écrit pas de la même façon avec un crayon [et] avec un ordinateur: mais on n'a pas plus de la même façon à partir de Gutenberg!

**GP-P** Mais ce passage à l'informatisation à tout prix serait-il indispensable?

Est-ce que l'imprimerie était indispensable? On ne peut jamais répondre qu'après coup. Dans un siècle, les gens diront: bien sûr, que c'était indispensable! Le support papier était trop volumineux, il freinait la communication. Nous n'en sommes qu'à la préhistoire de ces nouvelles machines: il est évident que l'écran d'une machine à traitement de textes est très mauvais [aujourd'hui] et l'appel au centre serveur d'une mémoire trop lent. Je ne suis pas un [inconditionnel] de ces nouvelles technologies, [mais ces] obstacles sont [minimes] et seront levés dans les cinquante années à venir.

**GP-P** N'est-il pas paradoxal que l'Homme cherche à se dépasser en créant des robots pensants, ce Golems intelligents de l'an 2000 qui pourraient, du coup, le déposséder de sa propre maîtrise de l'univers?

C'est toute la question de savoir si l'on ne fera jamais des machines plus intelligentes que l'Homme. Personne n'en sait rien. Il y a les tenants de l'humanisme qui disent: ces machines seront toujours moins intelligentes que nous; et puis il y a les passionnés qui soutiennent qu'elles vont nous remplacer pour gouverner. Pour l'instant, elles ne sont pas à hauteur de la complexité du cortex humain, et cela pour une raison évidente: ces ordinateurs fonctionnent sur un système binaire, et il est certain que le "sens" de notre cerveau est capable de produire et de véhiculer ne procède pas de cette opposition simple. La signification de ce que nous pensons et disons fuse par des moyens infiniment plus complexes: cela peut être une intonation, un geste, un coup d'œil, et surtout le contexte[, les présupposés, les sous-entendus]. Il faut donc fabriquer des machines de langage qui possèdent cette flexibilité et cette multiplicité de passage[s] du sens.

**GP-P** Alors, jusqu'où ira la "complexité" de la Machine futuriste de demain?

Pour l'instant, le défi est le suivant : les machines "pensantes" permettent de complexifier extraordinairement ce qui était jusqu'à présent "permis" au corps humain. On peut se faire envoyer dans l'espace, s[y] promener sur une bicyclette et réparer à la main un boulon de satellite. Cette opération simple nécessite pourtant un appareillage extravagant: des calculs, des mémoires et des informations excédant de beaucoup les capacités du cerveau humain. En ce sens, certains peuvent en effet affirmer: les cerveaux sont dépassés. Mais la vraie question se pose autrement: peut-on envisager l'éventualité où des ordinateurs concevraient d'autres ordinateurs? Est-ce qu'il existe dans l'univers la capacité de fabriquer un "ensemble producteur de complexité" plus complexe que le cerveau humain? Pour l'instant, on ne sait rien. Il faut aussi inscrire dans cette interrogation le nouveau défi que constitue le génie génétique. Peut-être que la "machine" la plus complexe produite par l'homme sera tout simplement un cortex humain fabriqué par le génie génétique. Il n'y a pas de raison de supposer qu'il s'agira forcément d'une machine électronique...

**GP-P** On produira donc des génies comme Einstein en série...

Ce ne seront plus de génies, ils seront la norme! Autrement dit, il est concevable que l'humanité aille dans le sens de sa propre sélection, c'est-à-dire dans celui d'une complexité croissante.

**GP-P** Si l'esprit humain pouvait être simulé sur ordinateur grâce au génie de l'Intelligence artificielle, où passerait alors la frontière entre le "sujet intelligent" et l'"objet inerte", ou plutôt entre l'esprit et la matière?

En étudiant le code génétique, on s'aperçoit qu'il fonctionne, [analogiquement], comme [un] langage. Il y a donc déjà quelque chose comme de l'esprit dans la vie. [E] n descendant plus bas dans l'échelle de la matière, on s'aperç[oit] qu'elle s'organise d'une manière qui n'est pas [seulement] aléatoire, [mais aussi intelligible comme un message]. Sur ce plan, je [me mets à l'école d]es scientifiques: l'opposition entre esprit et matière est en train de s'estomper, elle était simpliste[,], narcissique. [Il va falloir faire] un grand effort pour abandonner ce narcissisme humanis[t]e au profit d'une [sorte de] conscience cosmique[,], plus intéressante ; [celle-ci est] peut-être matérialiste, mais [au moment même où] la matière [se] "dématérialise"!

**GP-P** Justement, comment entendez-vous articuler votre exposition *Les Immatériaux* –interrogation authentiquement philosophique– avec une inscription sur des supports médiatiques dont la finalité reconnue est toute autre?

J'ai accepté cet enjeu parce qu'il me semble important de savoir si l'on peut articuler des interrogations philosophiques sur des médias accessibles au grand public. Peut-on faire, sinon coïncider, du moins se croiser une responsabilité de "penser" qui appartient à la philosophie, avec celle de "cultiver", qui appartient à la profession culturelle?

**GP-P** Vous prétendez d'ailleurs que la méthodologie de votre "sur-exposition" avantgardiste ne sera ni pédagogique, ni démagogique, mais qu'elle cherchera à révéler l'étrange dans le familier; comment peut-on mettre en scène une dramaturgie du changement?

Nous avons travaillé autant sur les problèmes de présentation que sur ceux de la conception. Nous avons voulu mettre en scène quelque chose qui s'éloignerait autant que possible d'une exposition traditionnelle, c'est-à-dire d'un quadrillage de l'espace avec cimaises, parcours obligatoire et distribution thématique. Pour ce faire, nous avons utilisé le concept de Message: son support, sa matrice, son émetteur (récepteur, sa saisie et son contenu. [N]ous avons organisé l'espace selon chacune de ces interrogations: [au nom de quoi?] a destination de quoi? en quoi est-ce écrit ? sur quoi? de quoi ça parle? Chacun de ces axes a donc donné lieu à des situations dramaturgiques différentes. Pour éviter le bruit de la salle des pas perdus, nous avons fait en sorte, grâce aux écouteurs, que chacun [dans sa solitude] soit "envahi" par du son -paroles et musique- en rapport non explicatif [mais symbolique] avec ce qu'il voit.

**GP-P** Justement, votre exposition est truffée de gadgets: on se promène avec un casque d'écoute, on lit son programme sur un Minitel, etc.; en quoi cette "théâtralisation électronique" facilitera-t-elle la compréhension du visiteur?

Je ne pense pas que cela lui facilitera la compréhension; cela intensifiera plutôt sa sensibilité. Car nous ne cherchons pas à faire comprendre, nous voulons uniquement que, dans son for intérieur, le visiteur se trouve un peu "déstabilisé", qu'il reconnaisse des choses de sa vie quotidienne tout en se demandant où tout cela nous mène.

**GP-P** Il s'agit en somme de créer une ambiance d'interrogation...

Plus qu'une ambiance, car l'effet sera saisissant, grâce au sentiment d'immense espace sonore ainsi créé qui donnera au site visuel une dimension qu'il ne peut évidemment pas avoir par lui-même.

**GP-P** Cet espace [visuel] est composé d'une soixantaine de sites allant de la biogénétique à l'alimentation, en passant par les arts plastiques. L'astrophysique, la musique et la langue; n'est-il pas un peu ambitieux de cerner tant de sujets vitaux, en pleine mutation, en une seule manifestation?

Ce serait même très ambitieux de les "cerner"! Mais nous ne les cernons pas. Nous les évoquons, parce qu'ils nous semblent important de faire un "scanning" sur l'ensemble: faire comprendre aux gens qu'il ne s'agit pas simplement de problèmes d'astrophysiques, mais que cela touche aussi bien, et de façon presque aussi complexe, à ce qu'ils mangent au "fast-food"... Ce qui [nous] intéresse, c'est [aussi] en quoi leur mode de vie a été transformé par [ces technologies nouvelles]. Il s'agit donc de leur [faire sentir] qu'ils vivent une situation extraordinairement complexe et que nous ne savons pas encore comment [la] légitimer. Et, dans la mesure où nous avons perdu nos idéaux de Modernité, d'émancipation et de transparence, il règne sur cette exposition une ambiance de "deuil". Cependant, nous souhaiterions [suggérer] que cette "complexification" [peut être] par elle-même bonne, ou du moins pas nécessairement mauvaise.

**GP-P** Mais si la cible de cette manifestation est de susciter chez le visiteur une “curiosité inquiète” quant à la Postmodernité, pourquoi n’envisagez-vous pas –Vous, le Philosophe– de lui fournir aussi quelques réponses afin de le guider dans ce nouveau labyrinthe existentiel?

Ce n’est pas le rôle du philosophe d’apporter des réponses, c’est celui des idéologues et des doctrinaires. L’important pour le philosophe est que les questions soient bien posées. J’essaie donc de profiler celles qui me paraissent évidentes aujourd’hui et de les [détecter dans les divers domaines] d’où elles viennent, en me guidant sur ce qui est plutôt en avance, c’est-à-dire les Sciences, les Techniques et les Arts.

## **8. Lyotard interviewed by Clemens-Carl Härle and Marie-Louise Syring: *Les Immatériaux* (German)**

This interview was published in the Swiss culture magazine *Du. Zeitschrift für Kunst und Kultur*, June 1985, p. 106–107. We don't have information about the date of this interview, but it must have been before the inauguration because the interviewers speak about the exhibition in the future tense.

### **C-CH/M-LS      Wie kamen Sie zur Idee dieser Ausstellung?**

Die Idee ist nicht mir gekommen. Die Ausstellung war schon programmiert, und zwar unter dem Titel "Neue Materialien und Kreation". Die Mitarbeiter des Zentrums für Industrielle Kreation (C. C. I.) hatten, unter der Leitung von Thierry Chaput, bereits begonnen, die ersten Ausstellungsräume zu planen. Die Schau wird aber von allen Abteilungen des Centre Georges Pompidou getragen, und deshalb wandte man sich an mich, weil man jemanden suchte, der eine allen gemeinsame Konzeption entwickeln könnte. Ich nahm die Aufgabe an, weil ich dachte, Philosophen sollten lernen, ihre Thesen mit anderen Mitteln als nur durch das Wort zu vermitteln; und dies aus verschiedenen Gründen. Einesteils, weil das Buch in einer Krise ist. Krise des Denkens auch, das vom heutigen System nicht rezipiert wird. Das Denken wird nicht angenommen, weil es sich nicht an die Normen hält. Daher für mich die Notwendigkeit, aus diesem Getto auszubrechen. Ausserdem interessiert es mich zu erfahren, ob die Philosophie in der Lage ist, sich in einen grossen Raum "einzuschreiben" – indem sie nicht ein einziges, sondern viele Materialien benutzt: Raum, Ton, Licht, Malerei, Photographie, Video, synthetische Bilder, audiovisuelle Instrumente usw. Diese Ausstellung befindet sich an einem Schnittpunkt zwischen Schrift und Kultur: ein riskantes Spiel.

### **C-CH/M-LS      Insbesondere, als Sie ein recht komplexes Konzept haben, an dessen Ausgangspunkt zwei Begriffe stehen: die Post-Moderne und die "Immaterialien". Was verstehen Sie darunter?**

Ich möchte, dass die Ausstellung ein Empfinden wachruft oder zum Ausdruck bringt, das es bei den Leuten schon gibt. Weshalb hören wir nicht auf, die Künste, die Technik, die Wissenschaft, die Freiheiten, die wir in der Folge der Aufklärungsbewegung geschaffen haben, immer weiter zu entwickeln? Damals war der Entwicklungsdrang gerechtfertigt, aus der allgemeinen Emanzipationsidee heraus. Doch der Reichtum ist schlecht verteilt, die Technik erweist sich als tödlich, demokratische Freiheit ist in Wirklichkeit nur die Gewaltherrschaft der öffentlichen Meinung. Das hat nichts mehr gemein mit dem, was man sich in der Republik der aufgeklärten Staatsbürger vor zwei Jahrhunderten vorgestellt hatte.

### **C-CH/M-LS      Und Sie benutzen die modernen Techniken und die Idee des Immateriellen dazu, um solches Wissen und die dadurch hervorgerufene Besorgnis zu offenbaren?**



Ja, und der Begriff der "Immaterialien" betrifft sowohl die Probleme der Technik als auch die der Ästhetik. Dahinter steht der Gedanke, dass es an Stofflichem mangelt. Das klassische Denken ging vom Prinzip aus, das menschliche Handeln kreise um ein Objekt, welches durch die Handlung verändert würde. Dieses Gegenüber von Subjekt und Objekt ist aber nicht mehr offensichtlich. Die Forschung in der Physik, der Astrophysik oder der Biologie zeigt deutlich, dass wir es nicht mehr mit Objekten zu tun haben, sondern mit einer Anzahl von Elementen; Elemente, die durch Interaktions-Phänomene geregelt werden, die ihrerseits ganz bestimmten Reaktionen gehorchen. Der Mensch ist Teil des Universums. Die Beziehung zwischen dem Menschen und den Dingen hat sich total verschoben. Es gibt eine solche Nähe zwischen Geist und Materie, dass man nicht länger von einer stofflichen Substanz einerseits und einer geistigen Substanz andererseits sprechen kann. Diese Annäherung bringt also eine ganz bestimmte Vorstellung von der Menschheit ins Schwanken. Parallel zu der "Unordnung" in den Wissenschaften gab es – das darf man nicht vergessen – in den künstlerischen Avantgarden eine Bewegung, die heftigst an der Aufhebung der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten gewirkt hat. Seit Duchamp, der in dieser Hinsicht am weitesten gegangen ist, ist die Frage "Was ist überhaupt Kunst?" nicht mehr abgebrochen. Damit leitete er das Gegenteil der aufklärerischen Überzeugung ein, die Kunst trage dazu bei, den Geschmack zu kultivieren. Es gibt ja Texte von Kant zu diesem Thema. Kant glaubte noch daran. Ich dagegen glaube, dass die Krise der Wissenschaften, die Krise der Logik, die seit fast hundert Jahren andauert, seit der Entdeckung der Relativitätstheorie, dass sie heute die Bedeutung einer Logik offengelegt hat, die eben nicht die aristotelische, sondern eine sophistische Logik ist.

**C-CH/M-LS      Nun gab es ja schon in den dreissiger Jahren eine Kritik an der Aufklärung durch die Frankfurter Schule. Gibt es etwas, das Horkheimer und Adorno etwa damals entgangen war?**

Wenn man die Texte von Horkheimer, Adorno oder auch Heidegger wieder liest, ist man vor allem erstaunt über das Ungenügen in der Analyse. Man hat den Eindruck, sie sei gezügelt, gebremst durch einen uralten Widerstand der Philosophie gegen die Technik und die Arbeit. Das beruht auf einem sehr alten "Unbewussten" im europäischen Denken, seit Platon. Und das hat zum Beispiel auch Adorno im Bereich des Ästhetischen gehindert, zu sehen und zu hören, was er hätte sehen und hören müssen. Die Philosophen verabscheuen die Technik und den Kapitalismus, weil sie darin eine Auffassung von Zeit sehen, in der sie sich nicht wiedererkennen, oder auch den Gebrauch von Selektionskriterien, wie etwa Erfolg und Nutzwert, die ihnen verächtlich sind. Es scheint mir genau der Moment zu sein, eine Verbindung zwischen Mathematikern, Informatikern, Biologen und Philosophen herzustellen.

**C-CH/M-LS      Wollen Sie sich, im Gegensatz zur Frankfurter Schule, der technischen Wissenschaften annehmen?**

Was heisst sich ihrer annehmen? Wir können nicht an ihnen vorbei! Horkheimer und Adorno waren die letzten Erben der Aufklärung. Sie konnten nicht anders als gehemmt sein. Sie konnten in der Technologie, die sich letztlich gegen die Emanzipation richtete, nur ihren Feind sehen... Interessant dagegen, dass für Heidegger die Technik eine Verlängerung der Metaphysik bedeutete. Damit hat er

schon begriffen, dass die Technik auch das Ende des Objekts beinhaltet, favorisierte. Als sich dann die Künstler der Technik bemächtigt haben, begannen auch sie, die Krise des Objekts einzuleiten. Damit wurde aber die metaphysische Dimension gerade auch durch die moderne Kunst und in der modernen Kunst verstärkt.

**C-CH/M-LS** Nun ist in Ihrem Konzept viel von Beunruhigung, von Sorge, Bedauern, von Trauer einerseits und Faszination andererseits die Rede. Wie ist das zu verstehen?

Ich mag das Wort Faszination nicht. Es macht es uns zu einfach. Ich möchte, dass diese Ausstellung zwei Seiten hat – aber dass sie voller Trauer ist. Ich bin estsetzt über die Trivilität des Ansatzes im allgemeinen, das heisst der banalen Begeisterung für die Fortschritte der Technik. Diese Idee einer Vollendung des Projektes der Moderne ist einfach zu dumm. Ich möchte nicht, dass die Trauer, die in der Moderne liegt, vergessen wird...

**C-CH/M-LS** Sie schlagen also den Begriff der "Immaterialien" vor, um sowohl die Kunst als auch das Wissen von heute zu bezeichnen?

Was mich daran interessiert, ist die Tatsache, dass man heute alle Eigenschaften eines Materials nutzen kann und dass dieses Material nicht als Materie erscheint, sondern schon intelligent ist. Es besitzt nicht nur die Gesetzmäßigkeit von Strukturen, es kann diese Gesetze sogar verändern und immaterielle Effekte hervorrufen. Ich meine, die Stunde des wahren Materialismus ist gekommen, und das ist der Immaterialismus.

**C-CH/M-LS** Welchen Platz wird die Kunst in Ihrer Ausstellung konkret haben, wenn Sie zu repräsentieren versuchen, was Sie das Nicht-Repräsentierbare nennen?

Versuchen wir, sublim zu sein? Jedenfalls haben wir viel darüber nachgedacht. Und wir legen besonderen Wert auf die ästhetischen Funktionen des Raumes, die Gestaltung, die Lichtverhältnisse. Der Ton wird eine besonders grosse Rolle spielen. Wir zeigen Objekte aus allen Wissenschaften, von der Raumphysik bis zur Genetik, wir zeigen Alltagsgegenstände, Wohnraum, Environment, hochtechnisierte Instrumente; jeder Gegenstand allerdings problematisiert im Hinblick auf die Sorge und die Begeisterung. Es gibt viele verschiedene "Standorte", über Autorenrechte, über Videokassetten und Video-Clips, einen über die Kunst nach Duchamp, das Extrem-Dünne, das Nicht-Darstellbare, den Staub, den Duchamp kultiviert hat, das Unsichtbare, das Feuer, das Licht, Laserstrahlen und Hologrammtechnik. Elektronische Musik wird durch die Bewegung der Zuschauer in Gang gesetzt. Andere Maschinen können mit einem musikalischen Programm gefüttert werden. Die ganze Ausstellung beginnt unter einem Motto, mit der Figur einer Göttin, einer ägyptischen Göttin, die den "Atem" darstellt.

## **9. Lyotard interviewed by Maurizio Ferraris and Ezio Manzini: “Interrogativi della post-modernità” (Italian)**

This interview was published in *Modo: mensile di informazione sul design*, No. 78, April 1985, p. 36–41.  
We do not have information about the precise date of this interview, as Ferraris appears numerous times in Lyotard's agenda.

**MF/EM**            **Il 18° secolo si è espresso tramite l'Enciclopedia, il 19° tramite le Grandi Esposizioni Universali: è possibile affermare che questa fine di secolo, caratterizzata dalla condizione post-modern, si esprime tramite Les Immatériaux?**

Sì, pur con tutta la modestia dovuta. *Les Immatériaux* sono una piccola cosa, una micro-esposizione, se la confrontiamo alle Esposizioni Universali. Ora, con l'Enciclopedia, si era chiaramente portato avanti il progetto moderno di sviluppo della scienza, della tecnica, dell'arte e anche della libertà. Un grande progetto di emancipazione dall'ignoranza e dal dispotismo politico, il progetto di un itinerario completo attraverso tutto ciò che è stato conquistato o che potrebbe essere conquistato, nel campo del sapere, delle capacità tecniche, dei modi di vita, del giusto e della politica. Un'idea di itinerario che si ripropone anche nel concetto di Esposizione Universale.

*Les Immatériaux* appartiene invece all'idea di post-modernità. Un'idea cui corrisponde una situazione in cui gli ideali di emancipazione e quelli di progresso, inteso in senso stretto, come sviluppo dell'emancipazione, appaiono poco credibili, mentre si constata uno sviluppo continuo e accelerato del sapere e delle capacità tecniche, per cui si accorcia sempre più non solo la durata di vita delle macchine, ma anche quella dello stesso sapere. L'orizzonte su cui situare *Les Immatériaux* è dunque la post-modernità come situazione paradossale, in cui la modernità prosegue con una dinamica che chiamiamo sviluppo, e non più progresso. È un cambiamento considerevole: in effetti non sappiamo più se questo sviluppo porti verso quell'ideale di emancipazione cui si pensava in passato. Durante il 18° e il 19° secolo abbiamo dovuto constatare esempi in cui la tecnica, il sapere e la stessa libertà non hanno necessariamente condotto all'emancipazione, tanto che quest'idea oggi non ci appare più credibile. E tuttavia lo sviluppo continua.

**MF/EM**            **Si potrebbe dire, secondo quanto negli anni '60 affermava Arnold Gehlen, che si assiste a una “secolarizzazione” del progresso?**

Direi di sì. È come se le tecniche e il sapere non avessero bisogno di alcun ideale per svilupparsi. Non ci sono altri esempi nella storia dell'umanità in cui, come oggi, si sia presentata una decadenza degli ideali e delle ideologie a cui corrisponde il dato, apparentemente incongruo, di una scienza e di una tecnica che non solo non sono affatto decadute, ma anzi si espandono considerevolmente.

Da questo punto di vista, il “soggetto” (ma mi domando cosa si possa oggi intendere con questo termine) è obbligato a adattarsi al nuovo ambiente che risulta dallo sviluppo del sapere e delle capacità tecniche, piuttosto che pretendere di progettarlo. In certi casi è anzi costretto a rincorrerlo.

MF/EM

Ci pare però che in La condizione post-moderna, lei sostenga che all'interno di un sistema complesso come quello in cui ci troviamo tutti i soggetti, anche quelli collocati nelle posizioni più sfavorevoli, si trovano comunque all'incrocio di un flusso d'informazione, sul quale possono in qualche modo intervenire. Non è questo un modo d'intervenire sulla dinamica complessiva del sistema? E inoltre: se il sistema tecnico-scientifico nel suo complesso evolve al di fuori di qualsiasi principio etico e morale, in base a quali riferimenti questa molteplicità di soggetti attua le proprie scelte?

Ci troviamo in una situazione di enorme dispersione, direttamente legata all'aumento del sapere e delle capacità tecniche. Tutto il sapere è una moltiplicazione di scelte: introduce dei simboli, e può articolarli e materializzarli in forma di macchine e di situazioni materiali. In questo senso è vero che la gente è messa sempre più davanti a decisioni da prendere.

È una situazione di "analisi" in senso proprio, di decomposizione di insiemi che crediamo dati, dunque di una moltiplicazione di scelte. Una situazione nuova per ampiezza –una autonomia dello sviluppo difficile da pensare e da accettare. Ma d'altra parte, contrariamente a quanto l'umanità pensa nel suo insormontabile narcisismo, lo sviluppo tecnico è sempre proceduto senza un vero intervento dell'uomo: è stato l'uomo che si è dovuto adattare ai prodotti che via via venivano messi a disposizione, modificando il suo modo di conoscere, di lavorare e di vivere. Oggi certo si assiste a una dispersione crescente, a una dissoluzione dei vecchi insiemi. Un fenomeno che investe per esempio il corpo (che è oggetto di studi da parte di un numero sempre crescente di specialisti-medici, ma anche di altri esperti specializzati in diete, sport, erotismo...) come qualsiasi altro oggetto e comportamento.

È chiaro, per esempio, che la stessa cosa è successa nel lavoro, con il dissolvimento di quella che chiamavamo classe operaia. L'introduzione nella produzione delle nuove tecnologie ha portato a una specie di dissoluzione di un insieme che nel 19° secolo si presentava come estremamente potente. Assistiamo dunque a una "singolarizzazione" in senso forte: andiamo verso degli "esseri singolari", piuttosto che verso degli insiemi. Resta a questo punto ancora aperta la domanda: secondo quale criterio la gente decide, visto che deve decidere singolarmente, senza basarsi su regole prestabilite.

Una risposta tradizionale era quella umanistica, legata all'etica dell'emancipazione: agisci sempre in modo che il massimo della tua volontà possa avere un valore universale. Ma è proprio ciò che oggi è messo in discussione; l'idea che in fin dei conti occorra essere umanisti e che l'etica debba sempre essere universalizzabile a un insieme di esseri liberi, è un'idea oggi davvero in decadenza.

MF/EM

**È proprio la generalizzazione che fa problema.**

Sì, un'etica che sia vera per tutti, che sia giusta in sé. In questi argomenti regna un grande disordine. C'è chi popone l'etica del ciascuno per sé, dell'autoaffermazione, dell'edonismo e del narcisismo. In una situazione di dispersione, si dice, bisogna anzitutto stabilizzare il "sé", dargli forza, confortarlo quando, come ora, è terribilmente in crisi. Con *Les Immatériaux* andiamo in senso opposto. Non credo che delle operazioni di cicatrizzazione della dispersione del "sé" siano un bene: occorre andare fino in fondo, dematerializzare il "sé", facendo capire che in definitiva, non siamo altro che delle reti di messaggi. Delle reti molto complicate improbabili e fragili di messaggi trasmessi del codice genetico, dagli enzimi, dal pensiero. Facciamo un esempio: un appartamento post-moderno può essere arredato in qualunque modo, Luigi XVI o rustico, non importa, perché ciò che lo caratterizza davvero è una sorta di crescente permeabilità tra interno e esterno. Le nuove macchine, a differenza di quelle della generazione precedente, sono macchine "nobili", operano sostituendosi a operazione del pensiero. Con esse l'esterno entra all'interno, e l'opposizione tra questi due termini viene profondamente messa in discussione. C'è l'impressione fondata di essere interfacce molto complesse tra sistemi di messaggi. Tutto questo ancora non risponde alla domanda, però è questo che vorremmo far sentire con *Les Immatériaux*: non l'enfasi della tecnologia, ma piuttosto un declino degli ideali etico politici, mentre non appare nulla all'orizzonte.

MF/EM

**Questo "nulla all'orizzonte" va assunto in senso netto e definitivo?**

Il compito di interrogarsi su quale sia la finalità di tutto ciò che accade credo si riproponga anche oggi, e non solo ai filosofi, perché questo ovviamente è il loro mestiere. Il problema è definire una politica del pensiero che dia luogo ovviamente a una politica dell'azione; cercare di capire cosa possa fare una post-modernità che non sia semplicemente la citazione della modernità, la decorazione della nostra vita quotidiana con i resti, messi un po' qua un po' là, della modernità. Penso al transavanguardismo, al neo-espressionismo o al post-moderno in architettura: si tratta in fondo di interventi di cicatrizzazione che voltano le spalle alla questione invece di affrontarla: che presuppongono perciò che il problema sia insolubile.

Da parte mia, non dico che la questione sia risolvibile, dico però che deve essere elaborata.

Non ho la presunzione di rispondere alla domanda intorno a cui stiamo girando, ma occorre almeno porsela. E porsela significa elaborarla.

## 10. Lyotard interviewed by Daniel Soutif: "Le labyrinthe des Immatériaux" (French)

This interview was published in the daily newspaper *Libération* on 28 March 1985.

It was presumably conducted in the weeks preceding the opening, though there are also references to the exhibition which suggest that the text was completed after Soutif had seen the show.

**La voix posée et le timbre grave, le regard attentif et le geste pondéré, le philosophe explique terme à terme les méandres de ses dernières réflexions. Interactions, microéléments, matière, énergie, la dérive se généralise et le différend s'aggrave. La parole est chaleureuse.**

DS      La première chose à expliquer est probablement ce titre: *Les Immatériaux*.

C'est un néologisme, c'est pourquoi les gens sursautent en général. Il a une genèse. Le sujet inscrit au programme du CCI était "Matériaux nouveaux et création". Lorsqu'on m'a demandé de venir pour des raisons que je continue d'ailleurs d'ignorer, c'est ce qu'on m'a proposé. J'ai évidemment refusé parce que je ne connais rien aux matériaux, que "nouveau", ça ne veut rien dire et que "création", c'est de la théologie ou de l'esthétique romantique, c'est-à-dire des choses que, précisément, il faut mettre en question. On a insisté néanmoins pour que je m'en occupe en me disant que je pouvais orienter le projet comme je le voulais. Ce titre est venu tout seul: j'ai pensé qu'au fond, ce qui est intéressant, ce sont ces nouvelles technologies qui sont des substituts d'opérations physiques comme jusqu'à présent. Elles reposent sur des sciences de l'esprit, comme par exemple la linguistique, et aussi sur des sciences dures comme l'électronique, la cybernétique et sur tous les automates qui, en somme, se substituent à des automatismes de pensée. Pour l'instant, ce n'est pas beaucoup plus. L'effet global de tout cela a, philosophiquement, une très grande importance: à force d'interposer entre les choses et le sujet, des filtres, des médiations, images ou sons qui passent par le filtrage de la numérisation, évidemment aussi les mémoires automatiques des ordinateurs ou des banques, notre accès aux choses, l'accès du sujet aux choses est tellement médiatisé qu'il devient impossible de savoir ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ce qui est présent et ce qui ne l'est pas, ce qui est auteur et ce qui n'est pas auteur du message, ce qui est destinataire et ce qui ne l'est pas. La notion même d'un code établi, permanent, universel, définitif, avec les hypothèses de Thom ou d'autres à propos des déterminismes locaux, doit être remplacée par celle d'une multiplicité de codes à réviser sans arrêt. On en arrive donc à cette idée qu'il y a une sorte de dématérialisation dans toutes les directions: du côté référent, du côté destinataire, du côté support même du message, sans parler de sa matrice codée. La présence corporelle elle-même devient de plus en plus fluide, difficile à établir, notre accès à notre propre corps est de plus en plus médiatisé dans la médecine, le sport, les performances en général, de sorte que la distinction très forte, caractéristique de la modernité, entre une substance-esprit et une substance-matière devient très désuète, peu capable de couvrir l'ensemble de notre façon de penser et de vivre. Il y a, au contraire, une somme d'immanentisation de l'esprit aux choses et, d'autre part, des choses à l'esprit. Je veux dire, par exemple, qu'après tout, si on regarde l'ADN, on voit bien que c'est une matrice linguistique, je simplifie, mais le mode d'approche a été de cette nature...

Ce qui se passe du côté des sciences, se produit aussi du côté des arts. Depuis Marcel Duchamp au moins, il est devenu impossible, si on excepte les bassesses actuelles dans les arts plastiques et en architecture, de continuer à faire de l'art sans se poser la question de ce qu'on fait. Quelles sont les limites, les règles? Qu'est-ce qui fait qu'un objet est dit d'art et un autre pas, alors qu'il est identique. Donc, là aussi, il y a une réflexion qu'on peut nommer épistémologique si l'on veut, ou esthétique, mais ces deux mots ne sont pas justes, et qui est devenu partie intrinsèque de l'activité artistique. Près cent ans d'avant-garde, on sait très bien que l'essentiel du ressort d'une avant-garde a été la question: "Qu'est-ce que peindre, filmer, mettre en scène?" et ainsi de suite. Cette activité fondamentale qui, finalement, est de complexifier, est devenue immanente aux disciplines traditionnelles qui, de ce fait, cessent d'être bien séparées les unes des autres. Cette complexification intrinsèque aux sciences, aux arts et aux industries aussi bien, oblige donc à remettre en question la grande opposition de la matière et de l'esprit.

"Immatériaux" est une façon de désigner cela, de faire entendre que, par exemple, en astrophysique, il n'est pas vrai que les étoiles soient des fixes dans un ciel de cristal, mais qu'elles sont au contraire des laboratoires qui se brûlent eux-mêmes, ont donc des durées de vie, produisent des transmutations d'éléments, sont destinées à disparaître, dont on peut mesurer la vieillesse par spectrographe électronique. Les enfants d'aujourd'hui savent tout cela très bien. Je pense à ce passage de Paris-Texas où l'enfant explique, sous l'échangeur de voitures, ce qu'est le Big Bang à son père. Une nouvelle sensibilité naît. Dans la création, apparaissent de nouveaux genres d'art reposant sur les nouvelles technologies, par exemple le vidéoclip qui est tout de même quelque chose de tout à fait neuf, ou la cinéholographie qu'on va voir se développer et que nous montrons dans l'exposition. Ce changement est lent, inégal selon les champs, mais à mon avis, irréversible. Il est lié à la poursuite quasiment exponentielle du développement techno-scientifique et s'accompagne –je ne dis pas est provoqué par, ou provoque– du déclin des idéaux de modernité, c'est-à-dire de cette idée d'un sujet qui se pensait comme destiné à devenir maître du monde...

**DS** N'est-il pas contradictoire de prétendre montrer tout cela sous la forme d'une exposition, c'est-à-dire sous une forme certainement datée et liée assez directement à l'idée de modernité?

Oui et non. L'exposition est une chose moderne, qui date du début du XVIII<sup>e</sup> siècle et appartient donc à ce grand projet d'émancipation: cultiver les gens, former des citoyens éclairés, une tâche parallèle à celle de l'école, plus tardive, destinée aux adultes, mais inscrite dans le même projet général de transparence et d'émancipation. L'organisation même de l'espace et du temps de l'exposition faisait de la visite quelque chose comme un voyage de la culture, un roman de formation. De ce point de vue, l'exposition n'est pas un très bon support pour ce que nous voulons dire, puisque, précisément, nous voulons dire que tout cela est fini.

Néanmoins, l'exposition me paraît tout de même un support pertinent parce que, en tant que philosophe, après avoir terminé *le Différend* et après beaucoup de discussions avec mes éditeurs à propos de l'avenir des livres que nous faisons, de leur diffusion et de leur lecture, j'ai été amené à me demander s'il n'était pas possible de sortir du support livre, dans la mesure où il a du mal à lutter contre d'autres supports, et s'il n'était pas possible de philosopher par d'autres moyens. Si on veut donner à l'exposition la même finalité stricte qu'à un livre de philosophie, il n'en est évidemment pas question à cause, disons, du privilège du langage en ce qui concerne l'argumentation; mais si on déplace la cible, si on ne cherche pas à faire comprendre quelque chose, ni même à l'argumenter et surtout pas à l'expliquer, mais plutôt à le faire sentir, l'exposition n'est plus prise alors de façon pédagogique, didactique. Elle n'a surtout pas de finalité encyclopédique et n'est même pas ce fameux roman de formation, ce voyage d'apprentissage qu'elle a été dans la modernité. Le risque est évidemment de tomber dans la pire démagogie, c'est-à-dire de présenter aux gens des choses dans lesquelles ils se reconnaissent, qu'ils aiment parce qu'ils s'y identifient. Notre problème a donc été de réaliser quelque chose qui ne soit pas didactique et qui ne relève pas non plus de l'industrie culturelle ou du show-business...

DS      Il y avait un grand risque de tomber dans une sorte  
de luna-park contemporain...

C'est évident. On a essayé d'y remédier, premièrement en ne préférant pas le gadget à un autre objet à présenter, par exemple en ne privilégiant pas automatiquement l'interaction, le ludisme. On a au contraire tenté de maintenir un ton général qui n'est pas tellement gai. L'entrée de l'exposition n'est pas drôle, c'est plutôt une sorte de mise en demeure de ne pas plaisanter. Je ne sais pas si cela sera tenu...

Puis, on a travaillé l'ensemble de l'exposition comme une œuvre d'art, afin d'assumer sans tricher le fait que c'est un spectacle. Nous avons tenté d'élaborer la mise en scène de façon qu'il ne s'agisse pas d'un parc d'attraction, mais plutôt d'une espèce de dramaturgie, d'opéra qui ne soit pas moderne, c'est-à-dire sans héros et où le visiteur a à se déplacer de façon aléatoire, faisant lui-même son parcours. Pour cette raison, on a évité les cimaises et on a pris ces fameuses trames dont on peut faire varier les éclairages. De même, les textes qu'on entendra dans les écouteurs ne sont absolument pas luna-park. Ils appartiennent au contraire à la plus haute tradition contemporaine de la littérature, encore qu'ils soient parfaitement accessibles.

Nous avons multiplié non seulement les barrières contre la démagogie, mais aussi les tentatives pour produire effectivement une sorte de dramaturgie, et c'est tout un problème de savoir ce que peut être une dramaturgie postmoderne. Beaucoup diront d'ailleurs que ça n'a rien de postmoderne, que c'est moderne, et d'une certaine façon, c'est sûrement vrai.



**DS** Vous voulez montrer de façon sensible quelque chose qui tient au langage ; pourquoi alors isoler le visiteur par des écouteurs qui le mettront en rapport avec des sources, mais jamais avec des interlocuteurs?

C'est très important, nous ne voulons pas qu'il y ait d'interlocution dans l'exposition. Au fond, le principe est le suivant: s'il est vrai que la complexification qui se développe depuis pas mal de temps, a atteint les régions de la pensée et du langage, l'idée qu'on va sortir du complexe en parvenant à un consensus dans l'interlocution, ce qu'on appelle le dialogue, me paraît une idée fausse. N'importe quel biologiste ou physicien sait très bien cela; plus il y a complexité, plus il y a individuation et, dirais-je, singularisation et, donc, il faut payer le prix en quantité de solitude. C'est un thème courant repris aussi par les sociologues depuis Riesman et sa foule solitaire. Désociologisée, c'est une idée très forte: dans un univers très complexe, les carrefours sont plus nombreux et, par conséquent, les décisions à prendre sont aussi plus nombreuses et plus difficiles à prendre. Marchant de pair avec la complexification, il y a donc singularisation et, probablement, accroissement de la responsabilité singulière. Je pense que c'est même cela qui doit être une source profonde d'une sorte de déclin lent, mais irréversible, de l'hégémonie du politique, dans la mesure où il repose sur une hypothèse inverse de simplification croissante et donc sur la possibilité de s'en remettre à d'autres pour les décisions importantes.

**DS** On peut néanmoins, à propos de l'exposition elle-même, poser la question du pouvoir qui s'est exercé sur elle. Elle se donne comme un espace dans lequel on rencontre plus ou moins aléatoirement des sources d'émission, comme un univers sans dieu. Pourtant, il y a une autre réalité qui est que vous l'avez préparée pensant deux ans...

Il est très difficile de répondre à cette question. S'agit-il d'un pouvoir politique ? Disons que c'est un pouvoir artistique. C'est comme si vous parliez de pouvoir à propos de Malevitch lorsqu'il fait son carré blanc sur blanc et qu'il dit qu'il n'y a plus rien...

**DS** Oui, mais Malevitch reste un interlocuteur pour celui qui regarde le carré blanc sur blanc...

Non et non. Le type qui regarde le carré –ça m'est arrivé, il y a encore trois mois, à New York– n'est pas placé en face de Malevitch. Il a à se débrouiller avec l'œuvre...

**DS** Oui, mais il sait qu'il y a une signature.

Là aussi. L'exposition a un générique. C'est signé. Au contraire, nous donnons beaucoup plus d'entretiens que Malevitch n'en a donnés dans toute sa vie...

**DS**      **Certainement, mais il n'empêche qu'il y a, dans le propos même de l'exposition, une sorte de dénégation de ce rapport avec un auteur, avec un pouvoir qui s'exercerait sur elle.**

C'est vrai, mais il ne s'agit pas de le faire disparaître, mais plutôt de constater que cela aussi c'est complexe. J'ai été obligé de protester quelquefois contre le fait qu'on m'imputait la responsabilité de l'exposition. C'est un collectif qui a fonctionné comme tel et il y a donc quantité de choses dont les commissaires ne sont pas les auteurs. Les documentalistes ont quelquefois totalement conçu des sites entiers si bien qu'il est difficile de faire la part des initiatives réciproques.

**DS**      **L'exposition est donc elle-même le résultat d'un jeu d'interactions.**

Absolument. Aucun de nous ne peut en assumer la responsabilité à lui seul. Lorsque j'ai été parachuté, l'équipe travaillait déjà. On a eu vraiment des séminaires tout à fait collectifs avec parfois des moments informels, ou au contraire des séances très formelles de rapport de l'un de nous sur tel ou tel point. Le philosophe a été un apprenti pour le concepteur de l'exposition qui, lui, est un professionnel. A lui seul, le philosophe n'aurait jamais fait cela, il ne le pouvait pas. Et, inversement, le concepteur avait besoin à sa manière du philosophe pour sortir de la classique exposition techno-sociologique, ce dont il éprouvait le besoin. Ne serait-ce qu'à ce niveau-là, il est clair que cette rencontre doit être prise au sérieux. Elle est un peu défi, destiné à faire date. Je le dis en toute humilité. Je pourrais ajouter que j'ai beaucoup de mal à dominer cette exposition, elle m'échappe tout le temps. Etant donné la quantité et la complexité des choses qu'il y a là-dedans, ce n'est pas un hasard. Il y a évidemment des sites dont je me suis occupé personnellement, mais au même titre que les autres pour leurs propres sites, et donc, souvent, je ne domine pas les autres sites...

**DS**      **Cette impossibilité de dominer l'ensemble renvoie-t-elle à la multiplicité des jeux de langage dont on parle depuis Wittgenstein ou encore à votre propre idée du *différend*?**

Très profondément et très loin, vous avez certainement raison. Cette exposition s'oppose à l'idéologie de la communication. Je pense au rapport de Minc et Nora sur l'informatisation de la société et au discours de Giscard d'Estaing lors des séminaires sur la communication. Cette exposition dit: non, ce n'est pas cela. Ces nouveaux médias, justement parce qu'ils apportent des complexités supplémentaires, ne procurent pas du tout une communication plus aisée, mais plutôt plus d'opacité, et c'est bien, c'est comme cela. On ne va pas du tout vers la transparence, comme le croyait la modernité, mais vers des difficultés de s'entendre, au sens fort du terme.

Il y a une autre chose qui me paraît importante sans être relative à la question précise que vous me posez: nous cherchons à produire un effet de non-hégémonie sur l'exposition, mais plutôt un sentiment d'immanence, de façon que les gens soient plongés dans ce bain-là plutôt que placés en position d'extériorité pour pouvoir prendre leurs distances et dire oui à ceci ou oui à cela. Là, le rôle des écouteurs est décisif, c'est d'une force incroyable pour vous plonger dans quelque chose qui, en plus, n'est pas du tout le commentaire de ce qu'on verra, mais qui est dans un rapport articulable, complexe avec ce qu'on voit.

Cette immanence appartient aussi à la philosophie, et en particulier à la philosophie du langage à laquelle vous pensiez. Ce serait sa dernière version ou son dernier tournant à cette date: même l'idée qu'il y a des actes de langage, que les gens produisent du langage ou s'en servent, qu'on trouve encore chez Wittgenstein ou chez Searle, me paraît une mauvaise idée. Lorsque je dis immanence, je veux dire qu'au fond, et c'est une idée fondamentale dans l'exposition, nous sommes nous-mêmes des matériaux, des matériels de transmission pour du sens, pour des messages. Donc d'une certaine façon, nous n'arrivons pas à le dominer, nous sommes toujours en retard...

**DS** Dans un tel contexte, comment peut-on reconstituer quelque chose comme un désir d'aller dans telle ou telle direction, dans la mesure où l'idée de désir semble liée à celle de sujet?

Cette question outrepassa de très loin ma compétence. Je dirai donc simplement ceci: factuellement, les gens vont se promener là-dedans, ils seront saisis, non pas du saisissement mystique, mais je veux dire, affectés, ou ils ne le seront pas. Beaucoup, certainement, résisteront, je m'y attends. Mais la résistance est une forme de désir, elle est même consubstantielle au désir. C'est-à-dire qu'ils ne voudront pas faire ce travail d'acceptation de leur propre désir. Maintenant, de fait, au coin d'une trame, ils auront à décider: à droite ou à gauche, c'est aussi bête que cela... Qu'est-ce qui les décidera? Je ne sais pas. Peut-être l'éclairage, le titre du site, forcément aussi la zone sonore dans laquelle ils seront... Comme le désir est la chose la plus singulière du monde, c'est le nom de la singularité, il est évident que je ne peux donner une réponse d'ensemble ou générale. Si on tend à les isoler les uns des autres par des écouteurs, c'est justement pour qu'ils n'écoutent que leur désir, s'ils y arrivent...

**DS** Oui, mais un désir peut-il se constituer dans cet isolement?

Non, pour la raison que le désir est toujours déjà constitué, comme le langage. En revanche, il peut peut-être se laisser entendre par celui qui l'éprouve, parce que c'est tout de même la plus grande difficulté du monde: qu'est-ce qu'on veut vraiment?

**DS** Quelle sera la part proprement artistique de l'exposition?

Vous serez un peu surpris. Il y a Quentin Metsys, un Chardin... Sans qu'il s'agisse d'histoire de l'art, chacun des sites artistiques trace un parcours, marque comment un problème, par exemple celui des rapports de la peinture avec la monnaie ou des arts plastiques avec la lumière, s'est trouvé posé et est posé aujourd'hui d'une façon tout à fait autre, souvent par des espèces de renversements assez sophistiqués, à mon avis très intéressants. Ces sites d'art restent gouvernés par l'idée que ce qui compte dans les arts, c'est la responsabilité de la recherche et, par conséquent, ce qu'on a appelé depuis cent ans les avant-gardes qui, Dieu merci, ne sont pas mortes du tout, même si elles sont en ce moment ignorées pour des raisons qui restent à expliquer. C'est la première fois que je me trouve en désaccord avec ce qui apparaît dans la plupart des galeries. Et, la France est encore de loin la mieux partagée parce qu'elle a pris du retard là-dessus et son retard l'a sauvée. Récemment, j'ai vu à New York, dans les galeries de Soho. Dans beaucoup, c'est la catastrophe, et c'est pareil en Allemagne. Contrairement à ce que disait cette exposition à Berlin il y a deux ans, je ne pense pas que ce soit "l'esprit du temps", c'est plutôt le manque d'esprit du temps...

**DS      Le catalogue de l'exposition est également très particulier.**

Il comporte deux parties. Le deuxième volume rassemble un inventaire de tous les sites et un album où sont réunis des fac-similés de documents de travaux de l'équipe pendant ces deux ans. C'est une espèce d'hommage à la boîte en valise de Marcel Duchamp. Le tome 1 est un "livre", formé par le passage à l'imprimerie de l'expérience de texte que nous avons nommées "épreuves d'écriture" et qui a consisté dans la mise en réseau électronique avec mémoire centrale de vingt-six "auteurs".

On leur avait fourni une cinquantaine de mots appartenant en principe au champ sémantique de l'exposition et on leur a demandé de commenter, au sens le plus large du terme, ces mots. Chacun pouvait envoyer à la mémoire centrale ce qu'il voulait ou appeler les textes des autres pour enchaîner. Il ne s'est donc pas agi d'un exercice de communication entre les auteurs mais d'enchaînement de textes. Cela a donné un texte extrêmement bizarre que nous commentons dans un post-scriptum. Ce n'est pas un livre parce qu'on ne sait pas quel est l'auteur. Vous me direz que ce n'est pas nouveau, qu'il s'agit d'un collectif. C'est vrai, à cette différence près que c'est un collectif qui se monte sans arrêt sur les épaules. On ne sait pas quel est le destinataire du texte et cela a prodigieusement inquiété les auteurs. S'agira-t-il d'un livre destiné au public ou sommes-nous à nous-mêmes nos propres destinataires?

Comme il n'y avait pas de genre imposé, la diversité d'écriture est très grande. Cet objet bizarre est très révélateur non seulement de choses qui concernent l'écriture sur machines mises en réseau –lorsque vous inscrivez votre texte sur un écran, vous avez un très fort sentiment d'être vu puisque vous savez que vous êtes déjà sur un réseau de diffusion, ce qui a suscité réactionnellement la recherche du genre journal intime–, mais aussi d'un trouble dans l'écriture qui dépasse les impacts de la technologie.

Je veux dire que j'ai cru retrouver dans les effets de cette expérience des choses que d'autres disent ou ont dites à propos de l'écriture aujourd'hui en général, que ce soit Blanchot, Derrida à sa manière ou d'autres écrivains encore comme Beckett. Ce trouble concerne précisément l'auteur lui-même: suis-je bien l'auteur de ce que j'écris?

Disons pour aller vite que l'expérience relève très évidemment de ces questions que l'avant-garde littéraire –repreons ce mot odieux– s'est posée, tous ces soupçons que les choses ne sont pas aussi claires qu'on croit, qu'il n'y a pas un sujet qui produit son texte et qui l'envoie à autre sujet dans un code que l'autre pourra décoder. Ce n'est évidemment pas un catalogue, mais, à mon avis, un monument magnifique qu'on lit, en tout cas, avec beaucoup de plaisir, comme une espèce de galaxie de textes qui évolue un peu toute seule...

## 11. Lyotard interviewed by François Dumont: “C’est notre sensibilité qui change d’échelle” (French)

Dumont’s interview was published on the opening day of the exhibition, 28 March 1985, in *Le Matin de Paris*, p. 24. According to Lyotard’s agenda, the interview took place on 14 March.

### FD Pourquoi parler d’immatériaux?

Nous voulions d’abord étendre le sens de matériau, qui désigne habituellement le “support que l’on travaille”. Il s’agit donc d’abord ici de matière, au sens aussi où l’on parle de table des matières. Il s’agit aussi de matériel (ce qui sert à véhiculer des messages, ou à les capter, comme le fait par exemple l’oreille humaine). Nous parlons encore de matrice, c’est-à-dire de code, qu’il s’agisse de la structure phonologique d’une langue, d’une matrice d’opérations, du jeu d’échecs, ou encore de l’ADN. On prend n’importe quel objet comme un code, il s’agit alors de le déchiffrer: quel est son code? Voilà une question moderne. Mais nous parlons enfin de maternité, c’est-à-dire de l’origine des messages, en rejoignant au fond ce qui était fondamental chez les Egyptiens, c’est que l’origine est une femme. C’est pourquoi, au début de l’exposition, il y a ce bas-relief égyptien, qui représente une déesse, offrant le signe de la vie au pharaon Nectanébo.

### FD Par immatériaux, il faut entendre aussi une négation de la matière?

Cela tient à deux raisons. D’abord à ce que l’on voit dans les sciences dites de la matière, et dans celles du vivant. A mesure que grâce à des matériels très sophistiqués notre analyse des objets progresse, leur substance s’évanouit. Il en va ainsi, c’est bien connu, de l’atome. Les physiciens sourient quand on continue à parler de matière, cette idée leur paraît très pauvre. Les effets de désubstantialisation sont les mêmes pour la matière vivante. Et, plus encore, qu’il y ait de la vie, que ce soit sur terre, que l’homme parmi les vivants s’en soit le mieux tiré, cela est hautement improbable –tout cela est archi-nécessaire, et archi-contingent: c’est encore matière à émerveillement. Voilà ce qu’on voudrait faire sentir dans l’exposition. Un des premiers grands mystères, ce sont les algues sorties de l’eau. Il faut que toutes ces choses, qui font partie de la sensibilité commune, soient alléguées.

On peut encore évoquer l’astronautique.

Il faudra bien qu’on évacue la Terre avant que le soleil n’implose. En 1995, il y aura au-dessus de la Terre une plate-forme spatiale habitée. Cela posera un problème; les gens qui vivront en permanence en apesanteur n’auront plus besoin de squelette –bel avenir pour la biogénétique.

Ces changements, les artistes les prolongent, ou les ont anticipés. Toute l’œuvre de Marcel Duchamp porte sur la notion de transformation, de traduction, ainsi ses jeux de mots entre l’anglais et le français. Et, avec Duchamp, c’est la question même de l’art qui est à tout moment posée: quelle sont les conditions pour qu’un objet soit d’art, c’est la problématique du ready-made.

Mais il y a une deuxième raison: c'est notre sensibilité qui change d'échelle. Nous ne sommes devant ces phénomènes ni des enthousiastes, ni de critiques, nous essayons de comprendre. Il se trouve que de plus en plus nous émettons des messages de second degré, et non plus des messages immédiats.

Ainsi, notre œil est très limité, au contraire de celui d'une abeille qui capte dans les infrarouges et les ultraviolets. Il en est de même pour notre ouïe. Mais maintenant nous captons, par des matériels sophistiqués, des sons ou des images que nous ne percevons pas directement, et cette connaissance nous sert en astrophysique, pour dater les astres, ou en musique: voyez les recherches de Boulez sur les sons. Il y a eu aussi la tentative chez Cage, et qui consiste à dire, un bruit, cela peut être aussi intéressant qu'un son. Ainsi s'est opéré dans les avant-gardes un travail de dissolution des bornes qui étaient celles des arts.

Nos modes de vie aussi sont considérablement modifiés par ces nouvelles technologies. Nos cuisines, nos lingeries, nos bureaux sont ou seront peuplés de robots. Il faut reconsidérer l'espace de l'habitat. Les effets en sont considérables sur l'organisation des villes ou des intérieurs, traversés, inondés de flux d'informations venus de l'extérieur. Il faut reconsidérer le problème des parois, ce qui fait partie de la crise de l'architecture. Autre chose encore, si vous allez faire une analyse, votre urine passe dans le robot, et le résultat sort sur une imprimante: l'accès à ce qui nous est le propre est médiatisé par quantité de prothèses. Il y a une foule de filtres de plus en plus subtils et de moins en moins analogiques, entre nous et les choses dont il s'agit. Nous vivons dans un univers profondément médiatisé. C'est aussi cela que veut dire immatériaux: nous allons vers le plus complexe.

**FD** Ces découvertes, ces nouvelles technologies, vous avez voulu, dans l'exposition, non pas les présenter, mais les mettre en scène.

Il ne s'agit pas d'une exposition pour le Palais de la Découverte, ni d'un musée technologique, comme c'est aujourd'hui le cas à Tsukuba. Cette exposition n'est pas explicative, elle n'est pas encyclopédique –bien malin qui pourrait l'être aujourd'hui, alors que la durée de vie des matériels est d'environ deux ans...

**FD** S'agit-il alors d'une exposition artistique?

C'est une espèce de dramaturgie. D'abord, nous avons voulu éviter un découpage massif de l'espace par pièces, sur le modèle du Salon ou de la galerie. Nous avons utilisé des matériaux softs, des trames métalliques. Ce sont plutôt des voiles, qui ont une sorte de souplesse. La plupart des installations sont suspendues, pour indiquer l'importance de l'apesanteur. L'éclairage est modulé, entre transparence et opacité. Tout cela de façon que là-bas soit comme ici. On met toute l'exposition dans le noir, et on travaille en lumière artificielle, ce qui est le cas dans la ville, les usines et les bureaux, même si nos vieux corps dépendent encore de l'alternance du jour et de la nuit.

**FD** Ces trames délimitent des sites, il y en a soixante-sept. Mais il y a, je crois, trente "zones" pour le son.

C'est cela. Le visiteur se promène avec un casque –ces casques sont d'ailleurs des prototypes– et les émissions changent selon les zones. Ce sont de séquences de deux à trois minutes, mises en boucles, et qui sont envoyées en infrarouges sur des miroirs qui permettent d'obtenir une très bonne définition au sol. Quant au contenu des séquences, il vient des meilleurs auteurs, Rabelais pour le site les Trois Mères, Artaud pour le Nu vain; ce peut être aussi des textes écrits spécialement pour l'exposition. Ce ne sont jamais des légendes, et il n'y a pas de correspondance terme à terme entre les zones et les sites, un texte peut accompagner parfois quatre sites, parfois un seul. Ces textes sont mixés avec de la musique faite par l'IRCAM. Ainsi le rapport du son et de la visualisation est un rapport de tension, il est de l'ordre de l'imagination plutôt que du concept, ce qui correspond à notre projet, qui est de faire sauter des résistances.

**FD** Il semble pourtant qu'il y a une finalité dans ces installations. Elles font prendre conscience d'un problème.

Oui, mais on reste quand même dans la sensibilité. Le concept est là mais il doit être caché.

**FD** Ainsi, il y a d'abord concept, et puis installation des sites. Est-ce pour cela que vous, qui êtes philosophe, êtes responsable de cette exposition?

L'idée de l'exposition ne vient pas de moi. Le Centre de création industriel avait prévu une exposition sur les matériaux nouveaux et la création, et elle était déjà en préparation quand on m'a demandé de venir, peut-être à cause de la Condition post-moderne, qui n'est pas à mon sens le meilleurs de mes livres, mais qui a cependant rencontré un public plus nombreux que les précédents. L'équipe donc était déjà là, il y avait déjà l'idée de remplacer des cimaises par des trames, on avait déjà pensé à réaliser le catalogue par une expérience d'écriture. Je me suis trouvé de plain pied dans le concept. Pendant un an, nous avons travaillé en commun sur les contenus, et sur la mise en scène, et, dans la phase ultime de préparation, chacun s'est placé sur son job. Ce fut un véritable travail d'équipe, et il n'est pas question que je revendique pour moi seul la responsabilité des Immatériaux. Mon rôle, ce fut un peu d'articuler les concepts, c'était un peu ma spécialité, je me suis cantonné à cela. Ma seule "idée", ce fut le son.

**FD      Ce travail a-t-il changé, ou va-t-il changer votre pratique  
de la philosophie?**

Nous avons tous été marqués par cette entreprise, cette aventure tout à fait démesurée. Le patron d'Olivetti en France, qui nous a fourni le matériel nécessaire pour l'expérience d'écriture, a dit qu'il ne connaissait pas d'expérience plus folle. Lui-même a dû développer pour l'exposition des logiciels spéciaux... Moi, j'ai été très déplacé par ce travail. La Condition post-moderne n'était pas assez dramatisé, avait des issues trop simples; post-moderne, cela ne veut rien dire, mais on a quand même le sentiment qu'un idéal de clarté, de simplicité, un type de justification en cours depuis deux ou trois siècles n'est plus tenable. Post-moderne ainsi désigne un changement, mais pas un période. L'Horizon ancien était fait de transparence et de simplicité. On va ailleurs. Voyez le Système monétaire international en pleine fluctuation, sans repère fixe, loin de toute maîtrise. Les rapports humains ont fait l'objet d'une individualisation croissante, et donc d'une complexité croissante. Le langage politique de la responsabilité est dépassé. Ce n'est pas ce qu'on attendait, sauf peut-être Diderot, dans ses textes les plus intelligents. La modernité, celle de Descartes ou de Galilée, qui reposait sur l'idée de simple, n'a plus cours. C'est aussi comme cela qu'il faut penser les rapports Nord-Sud, comme un formidable retard sur la complexité, des transferts de technologie qui ne se font pas. Aujourd'hui le demande de simplicité est tout simplement barbare.



## 12. Lyotard interviewed by Pier Luigi Tazzi: "Dans un système de labyrinthes" (French)

This interview was originally published in *Dutch in Museumjournal*, Vol. 30, No. 3, p. 147–163.  
According to Lyotard's agenda, it was conducted on 25 March 1985.  
Here we present the French original together with the published Dutch version.

PLT Si le point de départ de l'exposition c'est que le développement technologique et scientifique a déterminé un changement radical entre l'homme et la réalité sensible qui est autour de lui, ça me rappelle une autre période historique de la culture occidentale pendant laquelle c'est passée une aussi grande mutation, c'est-à-dire le Quattrocento, où avec Brunelleschi et la perspective on réalise une première division de l'homme comme être perceptif. Le rapport entre l'homme comme totalité perceptif et le monde médié par les sens est soumis à une extraordinaire mutation. La première tavoletta brunelleschienne alors n'est pas seulement un modèle de vision mais un modèle culturel: la séparation du regard, la définition du regard conceptualisé de l'homme 'perspectif' c'est à la base de la fondation de la science moderne. Le raccord entre perspective et perspectif cartésienne est une liaison qui a été reconnue par plusieurs, de Panofsky à Damisch: la conception d'un espace infini, homogène et continu demeurera le modèle de culture dominante pour plusieurs siècles et influence encore le savoir qui est le nôtre. Dans une certaine façon la division brunelleschienne correspond à la division du travail analysée par Marx et attribuée à la bourgeoisie comme moteur du développement économique. En effet la perspective se base sur l'économie: la représentation déterminée par les principes de la perspective est en fonction de l'épargne et de la pertinence. Alors nous pouvons considérer une ligne, une direction qui a son point de départ dans les sociétés urbaine du XV<sup>e</sup> siècle et qui a déterminé jusqu'à maintenant les rapports entre l'homme occidental et toutes les réalités sensibles. Sur cette ligne on peut mettre pas seulement la perspective comme moyen de représentation et de mesure du monde, mais aussi le rationalisme cartésien et après, la culture de la ville européenne, tous les systèmes et les techniques de représentation jusqu'à la photographie, et après le cinéma et la télévision. Et dans ces moyens de représentation nous pouvons reconnaître des structures rhétoriques aussi bien que stylistiques, et parmi les autres la notion moderne de 'réalisme', qui conditionne notre jugement de ce qui est réel et de ce qui ne peut pas être jugé comme réel. Tout ceci va rapidement changer avec l'évolution techno-scientifique à partir de la moitié de XIX<sup>e</sup> siècle.

La question est : c'est Les Immatériaux le signe d'une continuation avec des variations de la ligne brunelleschienne-cartésienne, une sorte de développement, ou est-il le témoignage d'une mutation profonde du modèle culturel de l'Occident, un tournant brusque?

C'est une tentative de rendre sensible un tournant lent. Je ne pense pas qu'il y ait des ruptures aussi simples. Qu'il y ait des cassures et des périodes bien déterminées ce serait encore une idée moderne. Ça vaudrait dire que le temps se développe de façon linéaire et qu'après une époque en vient une autre. Je pense que c'est beaucoup plus compliqué. Avec cette exposition nous avons essayé de rendre sensible que, dans ce qui persiste de moderne, dans notre vie, dans nos manières de sentir, dans nos savoirs, dans nos savoir-faire même, quelque chose est en train de changer ; et ce quelque chose me paraît important parce qu'il vise, à la fois, la sensibilité, bien sûr, mais aussi des manières de faire et des manières de savoir. En effet il y a une modernité qui commence, par exemple, pour les arts et [...] <sup>19</sup> pour les sciences, qui commence pour des phénomènes dans le champ social et politique à l'Âge des Lumières. Cette modernité, à son tour, commence à se troubler en ce qui concerne la connaissance à la fin du dernier siècle avec les apports dans la physique, évidemment, de tous les grands physiciens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; c'est la même chose du reste pour l'astrophysique; c'est la même chose pour les mathématiques, où en s'aperçoit que, après tout, la géométrie euclidienne n'est que une axiomatique de l'espace par les yeux; c'est la même chose encore dans tous les arts avec le commencement des avant-gardes, à partir de Manet et de tous les [...] <sup>20</sup>. Quelque chose [...] <sup>21</sup> à changer depuis au moins un siècle: le mouvement des avant-gardes dure pendant un siècle; la physique met en 'crise permanent', c'est-à-dire révisé, ses modèles de rationalité, l'administration de la preuve. Les découvertes scientifiques obligent à réviser des concepts qui paraissent acquis: en ce qui concerne la stabilité de l'univers l'hypothèse de Laplace est complètement détruite à partir de la fin du siècle quand Heisenberg écrit Le concept de matière dans la physique contemporaine. On peut dire que l'idée même d'un cosmos en ordre avec des étoiles fixes au centre se met à brouiller. Nous savons maintenant que les étoiles sont des creusets en train de flamber pour transmuter des éléments, qu'elles ne sont pas éternelles, que nous pouvons calculer leur durée de vie, parce que nous en avons la capacité avec les grands télescopes électroniques et les spectrogrammes –c'est la même chose pour le soleil: nous savons que dans quatre milliards et demi d'années ce sera une étoile morte. Nous savons beaucoup des choses aussi sur la place de l'homme dans la nature parce que nous savons bien maintenant, par toutes les recherches de la biologie et de la biogénétique, que pour qu'on arrive à cet organe extraordinairement complexe, cette machine, la plus complexe que nous connaissons dans le monde, et qui est le cortex humain, est extrêmement improbable: c'est extrêmement improbable que la matière s'assemble d'une façon aussi étonnante. Nous sommes incapables de muter cette machine pour l'instant: nos machines sont trop simples. Mais, en même temps que nous savons tout cela, nous savons aussi qu'il est dû bien sûr à des lois d'organisation de la matière, mais que ces lois n'ont tort que dans certains cas que nous ne connaissons pas vraiment, par hasard; il y a à la fois nécessité et hasard. Il y a des zones de déterminisme dans l'univers, mais l'espace cosmique n'est pas homogène: dans certains zones les grains d'énergie s'assemblent grâce à des mécanismes automatiques pour former des corps, dans d'autres ils se promènent à toute vitesse dans le vide. Nous savons tout ça et tout ça fait, je dirais, un peu partie de la sensibilité contemporaine, de sorte que ce que nous disons dans l'exposition c'est à restituer cette sensibilité, à la faire apparaître parce que le plus

19 – Short word not legible. (Editors' note.)

20 – Short word not legible. (Editors' note.)

21 – Short word not legible. (Editors' note.)

souvent elle est un peu refoulée. Elle est refoulée à la fois par les media et par nous-mêmes: par les media, parce que c'est leur fonction de répondre à la demande, et donc de ne pas trop fonctionner, et, par nous-mêmes, parce que nous avons aussi des mécanismes de défense très grands et ça demande une certaine incertitude...

**PLT** ... et par le système d'éducation quand même?

...et par les systèmes d'éducation. C'est essentielle l'éducation. Aussi bien que en fait, quand ils sont corrects, ils transmettent des savoirs qui nécessairement devraient obliger les jeunes à s'interroger, et je pense qu'ils continuent à le faire tant bien que mal. Donc tout ça fait qu'il y a une conscience latente et que les choses ne sont pas aussi claires que l'ont cru les modernes. Les modernes au fond ont pensé, comme vous l'avez très bien décrit, qu'il y a un ordre, que l'homme était classé d'une façon privilégiée dans cet ordre et comme le prince du Quattrocento avait son point de vue pour déterminer son espace et son temps. Or, l'idée-même de relativité détruit cette prétention. Et puis il y a eu aussi trois ou quatre siècles d'histoire moderne de l'Europe, c'est-à-dire en fait du monde, qui, au nom de cet idéal de l'homme dominant le monde, ont produit, comme vous le savez, 'tout court' une catastrophe. Nous avons des raisons sérieuses, même si nous n'osons pas les dire, de nous inquiéter en ce qui concerne la perpétuation du projet moderne. Nous pensons, inconsciemment ou consciemment, ou très consciemment, que les choses sont beaucoup plus compliquées et que l'idéal d'une humanité dotée de tous les savoir possibles, encyclopédiques, ayant développé sa sensibilité autant qu'elle le pouvait, aidée par des technologies aussi puissantes que possible, et finalement dotée aussi des libertés politiques ou socio-politiques nécessaires, d'une humanité qui allait être maîtresse de son destin, est une idée qui n'est pas très crédible aujourd'hui. Nous sommes un peu comme dans l'univers ou comme dans le domaine du flux monétaire où on a du mal à contrôler tout cela : l'observateur est immanent à ce qu'il observe et non pas transcendant, il n'y a pas un bon point de vue. Il y a des observatoires qui sont toujours arbitraires. Et finalement, il y a une conscience croissante que le corps humain est lui-même en effet un observatoire, très intéressant à cause de son cortex : c'est le cortex qui nous privilégie parmi tous les animaux. Mais cet observatoire est un observatoire à une échelle, à un point de vue, avec des moyens de détections limités et, d'une certaine façon, arbitraires, dûs au hasard. En fait ce que nous sommes comme observatoire ne vaut plus rien quand on va vers le très petit ou vers le très grand, et là nous sommes aidés par des prothèses, par des moyens d'accès, de réception ou d'émission de messages, qui sont aussi grands que cette machine dont nous venons de parler. Et la chose importante avec ce qu'on appelle les nouvelles technologies, c'est qu'elles sont des machines qui permettent de se substituer non seulement à des procédés d'exécution comme les premières, mais à des procédés de conception, donc qui peuvent, par exemple, poursuivre un raisonnement une fois qu'on a donné la raison d'une suite logique, et poursuivre cette suite beaucoup plus vite et beaucoup plus sûrement que nous, qui peuvent, par exemple, dans ce qu'on appelle les systèmes experts, poser un diagnostic sur une situation qu'elle soit médicale ou architecturale ou urbaine. Il y a des machines qui peuvent produire des éléments de littérature, qui valent ce qu'ils valent...

Tout ça est très embryonnaire mais il me paraît certain qu'ils sont voués à se complexifier et, donc, à s'améliorer. On se trouve devant une situation très paradoxale, et ceci explique le titre Les Immatériaux: c'est que notre connaissance des matières et des matériaux en général est telle que nous apparaissent comme n'étant pas des substances mais étant des complexes d'énergie régis par des lois matricielles. D'un côté donc il y a une sorte de dématérialisation de la matière elle-même, et puis, inversement, notre esprit, qui d'habitude s'opposait à la matière, puisqu'il peut maintenant s'inscrire dans des machines, comme les machines à traitement de textes, comme les machines d'accès, de mémoire, de consultation, etc., notre esprit au fond peut s'inscrire directement dans la matière, ou on pourra le faire, c'est-à-dire faire des prothèses quasiment mentale précisément parce que la matière ce sont des électrons, c'est de l'énergie.

**PLT** Je ne vois pas seulement un problème d'esprit et matière.  
Dans la tradition philosophique occidentale il y a eu toujours une différence entre substance et matière. Avec ces nouveaux modèles ce n'est pas seulement la matière qui va 'disparaître' mais aussi la substance. Et alors la perte de la substance est-elle aussi la perte de la valeur, ou non?

Dans l'exposition il y a aura un site qui s'appelle "Monnaie du temps" où on essayera de faire sentir –pas comprendre, puisqu'on n'est pas didactiques–, simplement par quelques objets trouvés, que la valeur a été conçue pendant des siècles, des millénaires même, sous la forme de monnaie.

(Je sais que ce n'est pas de ce que vous parlez, mais je vous prends au mot, o.k. ?)  
On a conçu pendant des siècles le représentant de quelque chose qui avait de la valeur et qui se trouvait quelque part: ça peut être dans le sol comme chez les physiocrates, ça peut être dans les coffres du prince. C'était quelque chose de précieux qui était représenté comme la source de la vie, comme l'origine de la vie, et on échangeait des symboles de cette origine dans des proportions qui étaient en principe fixées par le pouvoir. Et vous savez comme moi que cette idée-là, en ce qui concerne la monnaie, est complètement désuète, puisque les billets, par exemple, ne sont plus échangeables contre du métal précieux. La convertibilité a été supprimée. En réalité, la valeur d'une monnaie se mesure jour après jour par un taux d'échange avec des autres monnaies, ce taux variant de jour en jour. Ça veut dire que le système monétaire international n'est plus pour l'essentiel gagé sur des valeurs inscrites dans quelque chose qui a été donné, dans le meilleur des cas c'est gagé sur un indice de production industrielle, comme par exemple dans les Etats-Unis. Mais encore ce gage n'est pas suffisant car nous savons très bien, par exemple, qu'aujourd'hui la variabilité du taux d'échange du dollar contre les monnaies européennes n'est pas directement lié à l'indice Dow Jones, c'est-à-dire à l'indice de la production industrielle américaine calculée sur un certain nombre d'industries qui donnent une certaine réponse. Nous savons très bien qu'il y a beaucoup d'autres facteurs, très différents, qui interviennent pour fixer la valeur et que personne ne contrôle l'ensemble des variables, et que même les pouvoirs publics sont plongés dans cette situation à peu près comme nous sommes plongés dans le cosmos : nous subissons des bombardements d'information que nous ne comprenons pas.

Plus généralement, je vous répondrai sur votre question substance et valeur. Le problème qui est posé maintenant c'est de savoir si oui ou non nous pouvons maintenir comme valeur ce qui nous a été donné en héritage par la modernité, c'est-à-dire ce qui est au fond une idéologie. Si l'on excepte les nazis et la tradition conservatrice, qui au contraire essayent toujours de se rattacher à une origine, au fond la tradition à la fois artistique, philosophique, scientifique et politique de la modernité c'était d'arriver à produire cette œuvre idéale, c'est-à-dire justement ce citoyen éclairé et maître de son sort. Or, il me semble, comme je l'ai dit, que ce n'est pas probablement cela qui nous attend. Ce qui nous attend ce n'est pas cette espèce de transparence, de communication et de société claires pour elles-mêmes, mais, ce qui nous attend, c'est plutôt un destin de complexifier toujours davantage ; qu'on ne va pas vers quelque chose de simple mais vers quelque chose de plus complexe. Et je trouve ça très passionnant parce qu'on dirait que tout se passe comme si cette machine très complexe du cortex humain est également destinée à produire du encore plus complexe, vous comprenez? Il me semble que, pédagogiquement et même politiquement, une pensée essentielle serait d'aider les gens, l'humanité tout entière, à s'adapter à la complexité. C'est quand même très étrange. Nous avons tous cru pendant plus au moins de temps c'était inscrit dans notre héritage culturel – que les progrès ont été faits par l'homme et pour l'homme, donc que, d'une certaine façon, ils répondaient à une demande. Mais, si on regarde l'histoire des techniques et des sciences, si on regarde l'histoire des avant-gardes – ce n'est pas la même, mais on peut les mettre en parallèle – on s'aperçoit que la plupart des découvertes, soient des avancées radicales importantes, n'ont pas été faites à partir de demandes issues de l'homme ordinaire. Ce n'est pas une affaire de demande. Tout se passe comme si le gros appareil techno-scientifique d'un côté, l'immense champ des avant-gardes artistiques, littéraires, musicales, architecturales, de l'autre, comme si ces deux développements se faisaient par leurs propres mouvements, sans répondre à aucune demande. Et ici j'aimerais beaucoup opposer, si vous voulez, un désir, que je ne sais pas nommer, et la demande de l'humanité. L'humanité en général a des demandes de simplification, de confort, de bonheur, de jouissance, des demandes qui sont fondamentalement narcissiques. Mais le développement détruit sans arrêt le narcissisme, et ça c'est quelque chose que nous ne savons pas penser encore.

**PLT**      **Oui, c'est ça en effet: liberté et transparence sont liées dans l'idéalisme de la modernité. Maintenant peut-on penser de ne conjuguer pas liberté et transparence, mais liberté et plaisir? Ou de proposer seulement le plaisir 'tout court', le plaisir en soi?**

Je ne sais pas. Le plaisir n'est pas une tâche –c'est Aristote qui disait cela–: il vient en supplément parce qu'une tâche a été accomplie. Je crois qu'au fond la vraie opposition n'est pas transparence et plaisir, parce qu'au fond, pour moi, c'est sensiblement la même chose. Je veux dire que quand dans le projet moderne l'humanité occidentale, donc en fait mondiale, visait la transparence c'était bien pour en jouir. D'une certaine façon c'était un projet de plaisir. Rappelez-vous quand même que ce sont les gens des Lumières dans les années du Terreur qui ont cru que le bonheur était un mot nouveau en Europe, selon une citation de Saint-Just. Si on regarde les Jacobins français, on voit très bien que ce qu'ils visent c'est en effet cette société tout à fait transparente, dont le premier effet a été de mettre sur pied une police politique formidable. La Terreur était un résultat direct de cet idéal, il ne faut pas faire d'illusion: ce n'est pas une folie, c'est cohérent.

**PLT** C'est ça ce que Derrida a appelé un plaisir sans jouissance, ou c'est autre chose?

On pourrait bien retenir cette expression. Quand je parle de ce désir, je prends le mot désir dans le sens freudien le plus fort, réélaboré même par Lacan, si l'on veut, et repris par Derrida, c'est-à-dire le désir c'est quelque chose d'abord, c'est un mouvement, c'est une énergie, dont on ne connaît pas la fin, la finalité, parce que si on la connaissait, ça ferait partie de nous. Il est inconscient et c'est pour ça qu'on ne peut le nommer et que en général s'annonce plutôt par des symptômes qui, bien loin d'être de jouissance, sont des symptômes de difficulté, d'insupportabilité, de résistance à la reconnaissance du désir lui-même. Ce qui frappe du désir c'est qu'il se présente toujours comme refusé, sous la forme donc de la dénégation. Quand vous parlez avec des scientifiques très souvent ils empruntent la forme de la dénégation en disant "je ne fais ça parce que ça me fait plaisir", ou "je fais ça parce qu'on me l'a commandé", ou "j'ai fait de la physique nucléaire parce que la grammaire grecque ne m'intéressait pas". C'est la même chose pour les artistes. Donc en fait ça veut dire que là des gens qui sont engagés de près dans ce développement techno-scientifique ou bien qui sont engagés dans un mouvement artistique depuis un siècle ce sont des gens qui veulent quelque chose, ou plutôt des gens à travers lesquels on veut quelque chose que ni vous ni moi ne savons nommer. Je pense que ça c'est très important: on peut appeler ça esprit, si vous voulez, on peut appeler ça complexité –du moins c'est comme ça que je l'appelle en ce moment. Que ce soit une occasion de plaisir dans le sens de Derrida, ça me paraît certain. Et c'est vrai que n'est pas jouissance.

**PLT** Autre chose que je vais toucher, c'est la chose du pouvoir. Il y a une différence entre potentialité et pouvoir. Dans le mouvement moderne, et encore avant depuis le XV<sup>e</sup> siècle, on parle toujours de pouvoir, pouvoir de l'homme sur la nature, lutte des pouvoirs, pouvoir individuel et pouvoir social, etc. Maintenant on pourrait penser de changer de mot et parler de potentialité. Mais malheureusement jusqu'aujourd'hui le pouvoir demeure le but de toutes choses dans une certaine société. Peut-on prévoir un changement positif et se battre pour le réaliser? Ou tout ça va continuer selon Orwell, ou "Brésil" [film de Terry Gilliam, 1985]?

Écoutez, il faut se battre pour une raison très simple: il faut lutter contre le pouvoir, non pas parce qu'en soi le pouvoir est mauvais, mais parce qu'il est trop simple. C'est une forme d'organisation qui correspond assez mal à tout ce que vient du projet moderne. Le prince a modifié son mode d'existence: il ne tient plus son pouvoir d'une origine, mais il y a ce régime d'élection, qui à mon avis est déjà quand même un grand progrès. Ce n'est pas une garantie suffisante puisqu'après tout Adolf Hitler a été régulièrement élu comme chancelier du Reich. Donc ça peut être le pire, mais enfin c'est, comme disait Churchill, le moins mauvais des systèmes de gouvernement, la démocratie. Evidemment c'est loin d'être bonne, il faut quand même la protéger, ça c'est sûr. Si vous voulez ce que je voudrais dire c'est que à mes yeux –et c'est probablement parce que je suis un vieux philosophe et un ancien vieux militant– le monde socio-politique me paraît extraordinairement désuet par rapport à cette tâche de se mettre à la hauteur du désir de complexité, parce qu'au fond il le dénie puissamment.

Ce qui ne frappe quand on rencontre des gens qui sont importants au niveau du pouvoir politique ou social aujourd'hui c'est qu'ils sont soumis à tel point à la demande de leurs électeurs, qui est une demande de simplicité. On élit quelqu'un, on le met au pouvoir pour qu'il résolve les problèmes simplement. Or il est évident que dans l'état actuel-même des rapports mondiaux ce pauvre président des États-Unis, ce malheureux premier ministre français sont des gens qui peuvent être d'une extraordinaire qualité, il n'en reste pas moins qu'ils sont subordonnés aux demandes de simplicité qui les empêchent de travailler comme ils le souhaitent.

**PLT C'est pas la même chose chez les artistes contemporains du moment actuel, qui vont travailler dans cette direction de simplicité contre toute complexité?**

Comme vous le savez, ce qui me désespère dans les trans-avant-gardistes, dans les néo-expressionnistes, est que, à mon avis, pour la première fois depuis un siècle dans l'histoire de l'art occidentale c'est un mouvement de réponse à la demande et non pas de responsabilité. Mais je pense que ça va changer.

**PLT Vous dites que la totalité est l'idée du moderne et la fragmentation c'est l'idée du post-moderne...**

Ce n'est pas sûr. Continuez.

**PLT Je pense que une des majeures acquisitions de l'homme contemporain, ou au moins du type d'homme que je personnellement serais intéressé à interroger, et dans le même temps à aimer, c'est l'idée d'une totalité personnelle mesurée sur la discontinuité du monde.**

Donc deux réponses.

Il n'est pas sûr que la fragmentation soit une idée post-moderne. Vous savez comme moi que l'"Athenäum" et le premier romantisme allemand des frères Schlegel suivent immédiatement les Lumières comme son contrepoint et ils appartiennent à la modernité. En Allemagne, le pays le plus cultivé de l'Europe à cette époque, et pendant longtemps, apparaisse en même temps, d'un côté, le grand système totalisant de la philosophie hégélienne et, de l'autre côté, la tradition des Fragmente chez les Schlegel et chez tout un courant romantique. Quand on va de la totalité au fragment on reste à l'intérieur encore de la modernité. Il me semble que des œuvres comme celles de Rabelais, bizarrement, sont des œuvres beaucoup plus post-modernes que l'œuvre fragmentaire, parce qu'elles sont plus près, non pas de l'ironie du fragment, mais de l'humour de la satire, c'est-à-dire du mélange des genres. Je suis prêt à retrouver du post-moderne dans l'histoire de la pensée et de l'expression artistique européenne depuis très longtemps –car ce n'est pas une période, n'est pas? Il faudrait dire, plutôt que fragment, une fois de plus complexité comme signe général de la post-modernité.

**PLT Complexité contre linéarité, donc.**

Oui, contre linéarité, contre totalité, et peut-être aussi contre fragmentation qui est une forme trop élémentaire de la complexité.

En ce qui concerne votre idée de totalité individuelle, je pense que c'est une très belle idée, mais je ne peux pas l'accepter sous ce mot de totalité. On se trouve de plus en plus dans des situations individualisés – n'est-ce pas? – parce que la complexité va de pair avec l'individuation: plus des organisations sont complexes, plus les éléments qui les constituent sont individualisés, c'est-à-dire différenciés. Individu ça veut dire très différencié: deux électrons ce n'est pas deux électrons parce qu'ils n'ont pas individualité, on ne peut pas détecter leur individualité. Or, s'il y a une individuation croissante, l'effet en est, d'une part, une solitude croissante – nous en avons l'expérience aujourd'hui – que l'on peut traiter d'une façon très pessimiste par rapport à un idéal de convivialité. Mais on peut la traiter d'une façon plus optimiste en disant: on est dans un système très complexe ; on a, en tant que des satisfactions avant tout primaires, des libertés matérielles qui deviennent de plus en plus fortes parce que justement nous avons de plus en plus des potentialités, comme vous l'avez dit tout à l'heure; et nous sommes de moins en moins soumis à des pouvoirs. Nous avons de plus en plus des décisions à prendre, même dans la vie quotidienne. Nous sommes devant des fluxes d'informations et nous pouvons émettre des fluxes d'informations, et nous avons à sélectionner tout ça: nous sommes comme dans un système des labyrinthes, des carrefours, et il faut décider. En ce sens la totalité reste évidemment une espèce d'horizon: je serais celui qui a choisi trois cents milliards de fois dans sa vie. Elle ne peut être qu'un horizon qui s'éloigne à mesure que la complexité s'accroît, parce que, quand il y a beaucoup de décisions à prendre pour arriver au bout de la route, on va plus lentement.

**PLT** Alors encore une fois le problème qui se pose concerne la différence entre cosmos et chaos.

Cela est une terrible question. Je voudrais dire une chose qui n'a pas l'air de répondre à votre question, mais on y reviendra par là.

La modernité a opposé l'esprit et le corps comme deux substances complètement hétérogènes. Ce qui est frappant aujourd'hui c'est qu'elles ne sont pas hétérogènes, que ce sont des différences de complexité qui produisent cet effet de qualité. Ça c'est une vieille hypothèse des matérialistes, mais c'est un matérialisme très différent de ce qu'on connut – il faudrait remonter jusqu'à Démocrite –, c'est-à-dire un matérialisme où vraiment la matière elle-même ne peut plus supporter des substances. Il demeure impossible aujourd'hui faire de la matière une substance, une origine, une source, c'est plutôt quelque chose comme des grains d'énergie, qui s'arrêtent, qui se coagulent, qui se dispersent selon des lois, quelquefois sans lois, toutefois sans lois apparentes mais statistiquement comme ça. Cette espèce d'énorme tas de matière, qui s'appelle le cosmos, qui lui-même semble résulter d'une explosion, donc qui est animé d'un mouvement, rassemble beaucoup à mes yeux à un monstre imaginé par D'Alambert dans *Le rêve de D'Alambert* de Diderot. C'est encore une tradition matérialiste, mais d'une matière tellement fine, je dirais tellement abstraite, qu'elle est très proche de l'esprit. L'opposition entre esprit et matière ne marche plus, n'est pas bonne: elle a quitté les différents paliers de complexité et donc de loi aussi – il y a toujours des lois; il y a des endroits qu'il n'y a pas des lois, ou plutôt où il y a des lois statistiques. Le cortex au fond n'est pas différent pour ce que les éléments qui le constituent sont pas différents du reste: il est simplement constitué d'une façon extraordinairement complexe par rapport aux autres organisations.



Ça veut dire que à la place de ce qui a été la tradition de pensée, qui c'est aussi une tradition d'action, de l'Occident, selon laquelle a été le sujet qui a su se rendre le maître de l'objet, une tradition commence à se faire jour, une nouvelle tradition, même s'il y en a des signes très anciens. Je pense que le XXI<sup>e</sup> siècle sera forcément matérialiste, non pas du tout dans le sens habituel du mot, c'est-à-dire la beef-steak, mais matérialiste au sens où il reconnaîtra cette sorte de cosmos unique qui est construit à partir de quelques éléments que les astres transmutent. Tout le monde sait que les deux constituants fondamentaux de l'univers sont l'hydrogène et l'hélium et que les autres éléments sont transmutés à partir de ces deux premiers éléments justement par la combustion qui forme les astres et qui permette que nous les voyions. On peut très bien imaginer un matérialisme de ce genre, mais il faut l'étendre très loin, c'est-à-dire reconnaître que ça va jusqu'au cortex humain, qui lui-même a l'air de prendre en charge, par le désir dont je parlais tout à l'heure, une tâche qui est de complexifier encore davantage. Ça veut dire qu'il y a ce cosmos parce qu'il y a quand même des règles. Il y a en même temps un chaos formidable parce que la nécessité n'est pas unique, il y a aussi de la contingence, du hasard, de la rencontre, et que donc, à mon sens, si les choses ne sont jamais faites, elles restent évidemment à faire. Dans ce sens-là, on pourrait imaginer une responsabilité humaine, non pas par rapport à l'homme lui-même, parce que ça à mon avis c'est un vieux narcissisme qu'il faudra se décider à détruire: déjà Copernic l'a passablement détruit – nous ne sommes pas le centre du monde –, et puis Darwin l'a beaucoup détruit – nous ne sommes pas la première des créatures mais la dernière –, Freud l'a encore pas mal détruit – nous ne sommes pas les maîtres de notre langage mais quelque chose parle à travers nous qui s'appelle l'inconscient – et je pense qu'il faudra maintenant arriver à une quatrième blessure narcissique. J'entendais il y a trois ou quatre jours à la télévision une émission qui était autour de la question de la mort. Des gens qui étaient gravement malades, ou qui avaient été très gravement malades, ou qui étaient très âgés, étaient questionnés sur leur rapport avec la mort. Et trois ou quatre fois la réponse qui est venue était étrangement antique, païenne, et sage, c'est-à-dire: "je veux avoir la choix de ma mort; je ne veux pas être la victime de ce qu'on appelle l'acharnement thérapeutique, c'est-à-dire être dans un hôpital pour survivre quand on ne peut pas survivre à tout prix, alors que je trouve ça insupportable; je ne veux pas non plus que ce soit ma famille, mes proches, qui gèrent ma mort; je ne veux pas non plus mourir chez moi, c'est-à-dire justement en charge pour les autres car je sais que c'est insupportable pour eux; et donc je réclame le droit au suicide." J'ai un ami qui nous avait reçus, ma femme et moi, en Californie l'année où j'enseignais à Berkeley, et qui faisait partie d'un très puissant groupe de gay people de San Francisco, et qui était en même temps juriste et avocat: il travaillait en particulier sur les problèmes de juridiction, par exemple de transmission d'héritage entre les personnes d'un couple homosexuel – donc ce sont des problèmes qu'il faudra régler si on prend les choses au sérieux, et il faudra les prendre au sérieux et reconnaître effectivement la bisexualité dans le droit – ce sont des problèmes qui sont posé aussi ici. En même temps qu'il s'occupait de cette législation concernant les homosexuels, il s'occupait aussi de ce qu'il appelait lui-même 'le droit à la mort', c'est-à-dire de faire lever cet interdit sur le suicide, interdit qui appartient à la tradition chrétienne beaucoup plus que moderne. Ces personnes qui répondaient à cette émission exigeaient une inscription au droit au suicide – je transcris brutalement mais c'est ainsi. Ça veut dire retourner à une très vieille tradition païenne: puisque ma vie ne m'a pas été donnée, alors il m'appartient à moi de non pas la rendre, mais de la faire cesser.

C'est une tradition stoïcienne, c'est aussi une tradition épicurienne contrairement à ce qu'on dit souvent, c'est une tradition bien sûr japonaise –dans le Zen les choses sont plus compliquées et dans la tradition indienne aussi. Il y a quelque chose qui va très loin, parce que cela implique effectivement que, comme disent les enfants ou les adolescents quand ils sont en crise avec leurs parents, “je n'ai pas demandé à naître”, et bien, si je n'ai pas demandé à naître, je ne dois à personne le compte de ma vie, et donc je peux en disposer. Alors, je n'en fais pas tellement une affaire de propriété, bien que se pose un problème de propriété, j'en fait une affaire de responsabilité. Je dis qu'au fond c'est une prise de responsabilité considérable, c'est une infraction extraordinaire à tout ce que nous avons appris, et je pense que c'est une chose qui va dans le sens de l'individuation et de la complexité.

## 12. “In een systeem van labyrinten” (Dutch)

- PLT Het uitgangspunt van uw expositie is dat de technologische en wetenschappelijke ontwikkeling een radicale verandering heeft bewerkstelligd in de relatie van de mens tot de hem omringende waarneembare werkelijkheid. Het herinnert me sterk aan een andere periode uit de westerse cultuurgeschiedenis waarbinnen er sprake was van een even grote omwenteling, namelijk het Quattrocento, toen met Brunelleschi en het perspectief de mens op een nieuwe, ingrijpende manier als een waarnemend wezen werd gecategoriseerd. De samenhang tussen de mens als waarnemende totaliteit en de door de zintuigen doorgegeven wereld ondergaat een geweldige wijziging. De eerste tavoletta à la Brunelleschi is niet alleen een optisch maar ook een cultureel model: de isolering van de blik, de definitie van de geconceptualiseerde blik van de ‘perspectivische’ mens ligt aan de basis van de moderne wetenschap. Het verband tussen perspectief en cartesiaanse denktrant wordt door zulke verschillende denkers als Panofsky en Damisch benadrukt: de opvatting van een oneindige, homogene en continue ruimte zal verscheidene eeuwen het model van de heersende cultuur blijven en zelfs van invloed zijn op onze huidige kennis. Op een bepaalde manier komt de Brunelleschiaanse indeling overeen met de door Marx geanalyseerde en als motor van de economische ontwikkeling aan de bourgeoisie toegeschreven arbeidsverdeling. In feite heeft het perspectief een economische grondslag: de door de principes van het perspectief bepaalde voorstellingswijze is een functie van spaarzaamheid en gepastheid. Zo kunnen we een bepaalde lijn, een bepaalde richting onderscheiden, die begint in de stedelijke maatschappij van de 14e eeuw en die tot op de dag van vandaag de relatie van de westerse mens tot alle waarneembare werkelijkheden heeft bepaald. Op deze lijn kan men niet alleen het perspectief als middel om de wereld af te beelden en te meten afzetten, maar ook het cartesiaanse rationalisme, en vervolgens de cultuur van de Europese stad, en alle afbeeldingssystemen en technieken tot aan de fotografie toe, en tenslotte ook film en televisie. En in al deze afbeeldingsmiddelen kunnen we zowel retorische als stilistische structuren herkennen, en ook de moderne opvatting van ‘realisme’, die bepaalt wat we werkelijkheidsgetrouw en het omgekeerde daarvan vinden. Dit alles gaat als gevolg van de techno-wetenschappelijke evolutie heel snel veranderen.
- De vraag is: is Les Immatériaux een teken van een met de nodige variaties gepaard gaande continuering van de Brunelleschiaans-cartesiaanse lijn, een soort ontwikkeling dus, of is het een getuigenis van een diepgaande verandering van het westerse culturele model, een plotselinge omwenteling?

Het is een poging een langzame omwenteling zichtbaar te maken. Ik denk niet dat er zich zulke simpele breuken kunnen voordoen. Het hele idee van breuken en afgemeten periodes is betrekkelijk recent. Het gaat er van uit dat de tijd zich op een lineaire manier ontwikkelt en dat het ene tijdperk het andere opvolgt. Ik geloof dat het allmaal een stuk ingewikkelder ligt. Met deze expositie hebben we geprobeerd zichtbaar te maken dat er in onze moderne levensopvattingen, in ons leven, in de manier waarop we voelen en in onze kennis en onze bekwaamheden iets aan het veranderen is; en dat ,iets' lijkt me belangrijk omdat het niet alleen betrekking heeft op onze gevoeligheid, maar ook op onze manier van doen en op de manier waarop we weten en kennis verwerven. Een bepaald 'modern' levensgevoel begint in feite voor de kunst en vervolgens voor de wetenschap en de sociale en politieke werkelijkheid in de tijd van de Verlichting, maar verandert weer aan het eind van de vorige eeuw door de inbreng van de grote laat negentiende-eeuwse natuurkundigen: de fysica beïnvloedt hen en de kennistheorie, en hetzelfde geldt natuurlijk voor de sterrenkunde en de wiskunde, waarin men ontdekt dat de euclidische meetkunde slechts een axiomatisch systeem voor en door de ogen is. Hetzelfde gebeurt in de kunst (in alle kunsten) wanneer de avant-gardes van zich beginnen te doen spreken, ongeveer vanaf Manet en wie er allemaal volgen. Sinds ongeveer een eeuw is er bezig iets te veranderen: de avant-gardebewegingen duren nu ongeveer een eeuw; en de fysica ondergraaft en herziet voortdurend haar eigen rationaliteitsmodellen, en haar bewijsprocedures. De wetenschappelijke ontdekkingen dwingen ertoe begrippen te wijzigen die verworven lijken. Met betrekking tot de stabiliteit van het heelal wordt de hypothese van Laplace vanaf het eind van de eeuw wanneer Heisenberg De opvatting van materie in de moderne fysica schrijft verpulverd. Het idee van een geordende kosmos met vaste sterren in het centrum verliest zijn betekenis. We weten nu dat de sterren vlammende smeltkroezen zijn die elementen omzetten, dat ze niet eeuwig zijn, dat we hun levensduur kunnen berekenen, omdat we over elektronische grote telescopen en spectrogrammen beschikken –en dat geldt ook voor de zon: we weten dat de zon binnen viereneenhalf miljard jaar een dode ster zal zijn.

We weten ook heel veel over de positie van de mens in de natuur omdat we door biologisch en biogenetisch onderzoek heel goed beseffen dat dat uiterst complexe orgaan, die meest ingewikkelde machine ter wereld, de menselijke hersencortex, iets heel onwaarschijnlijk is: dat het vrijwel uitgesloten is dat de materie zich op een dergelijke verbazingwekkende manier organiseert. Op dit moment zijn we niet in staat deze machine te veranderen: onze machines zijn te simpel. Maar terwijl we dat allemaal weten, weten we ook dat deze machine onderworpen is aan de organisatiewetten van de materie, maar dat deze wetten alleen hun geldigheid verliezen in heel speciale gevallen die we bij toeval niet echt goed kennen; er is tegelijk noodzaak en toeval. Er zijn door determinisme bepaalde zones in het heelal, maar de kosmische ruimte is niet homogeen: in bepaalde zones organiseert energie zich om lichamen te vormen dank zij automatische mechanismes, in andere zones verspreidt de energie zich met alle mogelijke snelheden door de betreffende ruimte. We weten dat allemaal en dat maakt allemaal deel uit van de hedendaagse gevoeligheid, zodat we kunnen zeggen dat deze expositie deze gevoeligheid, deze sensibiliteit, op een bepaalde manier herstelt en weergeeft, omdat ze meestal nogal ingehouden of onderdrukt aanwezig is. Ze wordt zowel door de media als door onszelf onderdrukt: door de media omdat het hun functie is aan een vraag te voldoen en dus niet al te adequaat te functioneren, en door onszelf omdat ook wij heel sterke defensie- mechanismes hebben en dat een bepaalde onzekerheid vereist...

PLT En toch ook door de onderwijssystemen?

... en ook door de onderwijssystemen. Het is vooral het onderwijs. Alles samen zorgt er in ieder geval voor dat er een latent bewustzijn is en er geen sprake is van een duidelijk besef, zoals 'de moderne mens' heeft geloofd. De moderne mens dacht in wezen dat er een ordening bestaat en dat wij in deze ordening een bevoorrechte positie innemen, en net als de vorst uit het Quattrocento over een bevoorrecht gezichtspunt beschikken om onze ruimte en onze tijd souverain mee in te richten of vast te stellen. Maar het idee van de relativiteit maakt een eind aan die pretentie. En daarnaast hebben we ook drie of vier eeuwen moderne Europese of zelfs wereldgeschiedenis, die, uit naam van dit ideaal van de over de wereld heersende mens, een catastrofe hebben bewerkstelligd, zoals u weet. Er zijn dwingende redenen om ons ernstige zorgen te maken over de voortzetting van dit 'moderne' programma. Onbewust of bewust, of juist heel bewust, denken we dat de zaken veel ingewikkelder liggen, en dat het ideaal van een mensheid die is begiftigd of uitgerust met alle mogelijke vormen van kennis, een maximaal ontwikkelde sensibiteit, een zo machtig mogelijke technologie, en tenslotte ook met noodzakelijke politieke of socio-politieke individuele vrijheden, van een mensheid dus die meesteres over haar lot zou moeten of kunnen zijn, dat dat ideaal vandaag de dag niet langer een geloofwaardig idee is. Het is net zoals met het heelal of met de geldstroom: het is nu eenmaal allemaal heel moeilijk te controleren. De waarnemer is immanent in wat hij waarneemt: hij is niet transcendent en er is geen bevoorrecht gezichtspunt. Er zijn sterrenwachten die volstrekt willekeurige waarnemingen verrichten. Ook het menselijk lichaam is in feite een soort sterrenwacht, wat heel interessant is vanwege de hersencortex: de cortex geeft ons onze bevoorrechte positie te midden van de dieren. Maar deze sterrenwacht is een sterrenwacht op een beperkte schaal, met een beperkt gezichtspunt, met beperkte opsporingsmiddelen - nogal willekeurig dus, en aan toeval onderhevig. Onze functie als sterrenwacht wordt vrijwel waardeloos wanneer we ons tot het hele kleine of hele grote wenden, en daarom worden we bijgestaan door 'protheses', door middelen om boodschappen te ontvangen of uit te zenden, die samen even veelomvattend zijn als de machine waarover we het net hadden. En het belangrijkste van wat men de nieuwe technologieën noemt is dat het machines betreft die niet alleen plaatsvervangend handelen, maar ook plaatsvervangend 'denken', bijvoorbeeld een redenering kunnen voortzetten wanneer het systeem van een logische reeks is gegeven en die reeks veel sneller en veel zekerder vervolgen dan wij dat kunnen om bijvoorbeeld in een medisch of stedenbouwkundig probleem de diagnose te stellen. Er zijn machines die literatuur kunnen vervaardigen, wat die ook verder waard is... Het is nog allemaal in een beginstadium, maar het lijkt mij zeker dat ze ingewikkelder en beter kunnen worden gemaakt. Het is in feite een paradoxale situatie, en vandaar de titel *Les Immatériaux*: onze kennis van materie en materialen in het algemeen is zodanig dat we kunnen spreken van door rekenkundige wetten geregisseerde energiecomplexen. Aan de ene kant is er een soort dematerialisering van de materie zelf, en aan de andere kant is onze geest, die zich doorgaans tegenover de materie opstelde, in staat zich in de machines 'uit te drukken', en daarmee in de materie, zodat men quasi-mentale prothesen kan vervaardigen, omdat materie uit elektronen bestaat, dus uit energie.

**PLT** Ik zie niet alleen het probleem van geest versus materie. In de westerse filosofische traditie is er ook altijd een onderscheid geweest tussen substantie en materie. Met deze andere nieuwe modellen 'verdwijnt' niet alleen de materie, maar ook de substantie. En is dat verlies van substantie niet tegelijk een verlies aan waarde?

In de expositie is een afdeling ingericht die 'Munt van de tijd' heet en waarin geprobeerd wordt te doen voelen – niet uit te leggen, want we zijn geen didactici – dat waarde eeuwenlang is opgevat als geld, en dat gebeurt met behulp van alleen enkele 'objets trouvés'. Men heeft zich eeuwenlang de representant van iets voorgesteld dat waarde had en zich ergens bevond: voor de fysiocraten bijvoorbeeld in de grond, voor anderen weer in de schatkist van de vorst. Het was iets kostbaars dat werd voorgesteld als de bron of de oorsprong van het leven, en men wisselde symbolen van die oorsprong uit in een mate die in principe was vastgesteld door de macht(hebber). En u weet net zo goed als ik dat dat hele idee van geld volstrekt in onbruik is geraakt, omdat bankbiljetten bijvoorbeeld niet meer verwisselbaar zijn voor edele metalen. Die wisselwerking is afgezwakt of afgeschaft. In werkelijkheid wordt de waarde van een munteenheid per dag bepaald door een van andere munteenheden afhankelijke wisselkoers, en die koers of vastgestelde prijs wisselt inderdaad dagelijks. Dat wil zeggen dat het internationale monetaire systeem niet meer is geënt op in een gegeven iets uitgedrukte waarden, maar in het gunstigste geval op een index van de industriële produktie, zoals bijvoorbeeld in de V.S. Maar ook deze waarborg is niet voldoende, want we weten heel goed dat de variabiliteit van de wisselkoers van de dollar versus de Europese munteenheden niet rechtstreeks is gelieerd aan de index van Dow Jones, dat wil zeggen aan de index van de Amerikaanse industriële produktie, zoals die is berekend voor een aantal 'gevoelige' industrieën. We weten dat er een heleboel andere factoren een rol spelen en dat niemand in staat is het geheel van deze variabelen te controleren, en dat zelfs de openbare macht aan deze situatie is overgeleverd zoals we zijn overgeleverd aan de kosmos: we ondergaan bombardementen van informatie die we niet begrijpen. Het gaat er om te weten te komen of we nu wel of niet datgene als waarde kunnen handhaven dat ons als een soort erfenis van het moderne tijdperk is overhandigd, en dat in feite een ideologie is. Met uitzondering van de nazi's en de conservatieve traditie, die juist alles in verband willen brengen met een oorsprong, hield de tegelijk artistieke, filosofische, wetenschappelijke en politieke traditie van het moderne tijdperk de verwezenlijking van een ideaalbeeld in: dat van de verlichte en rijpe burger. Mij lijkt, zoals gezegd, zoiets niet erg waarschijnlijk. Wat ons te wachten staat is niet dat soort verlangde helderheid, die heldere communicatie en die heldere maatschappij, maar wat ons te wachten staat is veel eerder een steeds grotere complexiteit: we bewegen ons niet naar iets eenvoudigs (en helders) maar naar iets veel ingewikkelders, naar een complex lot. En ik vind dat heel opwindend, omdat het erop lijkt of die uiterst complexe machine van de menselijke hersencortex evenzeer bestemd is iets nog complexers voort te brengen, begrijpt u? Pedagogisch en politiek gezien lijkt het mij geboden de mensen, en de mensheid in haar geheel, te helpen zich aan deze complexiteit aan te passen. Het is eigenlijk iets heel vreemds. Onze culturele erfenis heeft ons voorgeschreven te geloven dat de vooruitgang van de mens door en voor de mens is teweeggebracht, omdat de vooruitgang, op een bepaalde manier aan een behoefte of een vraag voldeed. Maar als we de geschiedenis van de techniek en de wetenschap nagaan, en ook de geschiedenis van de avant-garde,

dat niet hetzelfde is, maar die in zekere zin parallel loopt, merken we dat het merendeel van de ontdekkingen, of van de belangrijke radicale vorderingen, zich niet hebben voorgedaan als gevolg van een van de gewone man uitgaande behoefte of vraag. Het was helemaal geen kwestie van vraag. Het speelde zich allemaal af alsof het reusachtige techno-wetenschappelijke apparaat enerzijds, en het enorme artistieke, literaire, muzikale en bouwkundige gebied anderzijds, volledig op zichzelf stonden, en zich volkomen eigenzinnig ontwikkelden, zonder rekening te houden met een of andere vraag. En hier wil ik graag twee dingen tegenover elkaar stellen: namelijk de behoefte of de vraag van de mensheid, en dat gene wat ik gemakshalve een verlangen noem. De mensheid in het algemeen heeft behoefte aan vereenvoudiging, comfort, geluk, vreugde, en die behoeften zijn in wezen narcistisch van aard. Maar de genoemde ontwikkeling vernietigt dat narcisme onophoudelijk, en dat kunnen we nog niet echt goed vatten. Pier Luigi Tazzi: Vrijheid en helderheid zijn inderdaad in het idealisme van het moderne tijdperk elkaars bondgenoten. Maar gaat het op dit moment niet eerder om de vereniging van vrijheid en genot? Of om genot op zich?

Ik weet het niet. Het genot is geen taak – dat zei Aristoteles al: het komt pas aan bod als er een taak is verricht. Ik geloof dat de tegenstelling in wezen niet helderheid en genot betreft, want die zijn voor mij eigenlijk hetzelfde. Het moderne programma van de westerse mensheid beschouwde de helderheid toch als iets om van te genieten. Het was op een bepaalde manier een genotsprogramma. Het waren immers de mensen van de Verlichting die in de jaren van het Schrikbewind geloofden dat ‘geluk’ een nieuw woord was in Europa, op grond van een citaat van Saint-Just. Bij de Franse Jacobijnen zien we heel goed dat ze eigenlijk de volstreekte helderheid van deze matschappij nastreven, en daartoe allereerst een ontzag wekkende politieke politie op de been helpen. Het Schrikbewind was een rechtstreeks resultaat van dat ideaal, laten we daar geen illusies over hebben: het was geen dwaasheid, maar hing daar direct mee samen.

**PLT**      **Dat is wat Derrida een genot zonder vreugde heeft genoemd?  
Of is het iets anders?**

Als ik het over verlangen heb, gebruik ik het woord verlangen in de optimale freudiaanse betekenis van het woord, verder uitgewerkt door Lacan, en opnieuw gebruikt door Derrida: een beweging, een energie waarvan we het eind niet kennen, want als we dat zouden kennen zou het in ons zitten. Het is onbewust: vandaar dat men het niet kan benoemen, en dat het zich door middel van symptomen aandient, die allesbehalve met genot te maken hebben, maar veel eerder met moeite, met onverdraaglijkheid, met verzet tegen het besef van het verlangen zelf. Wat opvalt aan het verlangen is dat het zich altijd als iets geweigerds aanbiedt, in de vorm van een negatie, een ontkenning. Ook wetenschapsmensen gebuiken vaak die ontkenkende vorm als ze iets zeggen in de trant van ‘ik doe dat niet omdat het me zoveel genoeg bereidt’ of ‘ik doe dat omdat het me opgedragen is’ of ‘ik ben kernfysica gaan doen omdat de Griekse grammatica me niet interesseerde’. Iets dergelijks geldt voor kunstenaars. Dat wil dus zeggen dat diegenen die sinds een eeuw heel sterk betrokken zijn bij de technowetenschappelijke ontwikkeling of bij een artistieke ontwikkeling mensen zijn die iets willen, of liever mensen in wie een soort verlangen wordt geopenbaard dat we eigenlijk niet kunnen benoemen. Ik geloof dat dat heel belangrijk is: we kunnen dat ‘geest’ noemen, of ‘complexiteit’ – zo noem ik dat op dit moment in ieder geval. Dat het een vorm van genot is in de betekenis van Derrida, dat lijkt me vrijwel zeker. En het is waar dat het geen vreugde is.

**PLT** In wilde ook nog de kwestie van de macht aanstippen. Er is een verschil tussen potentialiteit of vermogen en macht. In het moderne tijdperk, en ook nog voor de 15e eeuw, heeft men steeds over macht gesproken, macht van de mens over de natuur, machtsrijd, individuele macht en sociale macht etc. We zouden het nu over vermogen moeten of kunnen hebben. Maar jammergenoeg is ook vandaag de dag de macht nog datgene waar alles in een bepaalde maatschappij om draait. Is er een positieve verandering te voorzien en kunnen we ervoor vechten om die te bereiken? Of gaat alles verder volgens Orwell?

Luister, natuurlijk moeten we vechten, en wel tegen de macht, en dat niet omdat macht slecht is, maar omdat ze veel te simpel is. Ze is een organisatievorm die heel slecht past bij alles wat uit het moderne programma voortkomt. De vorst heeft zijn levensvorm gewijzigd: in plaats van zijn oorspronkelijke macht is er het verkiezingsregime, wat op zich overigens een grote vooruitgang is. Maar het geeft geen voldoende waarborgen omdat tenslotte ook Adolf Hitler op wettige wijze tot Rijkskansler is gekozen. Het kan dus slecht uitvallen, maar de democratie is toch, om met Churchill te spreken, de minst slechte regeringsvorm. Maar we moeten haar beschermen. Als oude filosoof en als gewezen militant zeg ik dat de socio-politieke wereld me uitzonderlijk verouderd lijkt om de taak aan te kunnen zich te verheffen tot het niveau van het verlangen naar complexiteit, omdat ze dat verlangen in wezen krachtig ontkent. Wat me opvalt bij ontmoetingen met belangrijke mensen uit de huidige politieke of sociale arena is dat ze zo volstrekt onderworpen zijn aan de eisen van hun kiezers, die neerkomen op een behoefte aan eenvoud. Men kiest iemand en geeft hem of haar de macht om op een eenvoudige manier de problemen op te lossen. Maar het is overduidelijk dat binnen de huidige mondiale verhoudingen die arme president van de Verenigde Staten of die ongelukkige Franse eerste minister mensen van uitzonderlijke kwaliteiten kunnen zijn, maar dat ze niets anders kunnen doen dan zich onderwerpen aan de behoefte aan eenvoud die hen tegelijk belet zo te werken als ze zouden wensen.

**PLT** Is niet iets dergelijks het geval met de kunstenaars van dit moment, die met hun werk tegen alle complexiteit in de richting van de eenvoud inslaan ?

Wat me, zoals u weet, buitengewoon slecht bevalt in het trans-avantgardisme en in het neo-expressionisme, is dat naar mijn mening voor de eerste keer sinds een eeuw in de geschiedenis van de westerse kunst zich een beweging voordoet die aan een vraag of behoefte voldoet, en geen verantwoordelijkheid neemt. Maar ik geloof dat dat zal veranderen.

**PLT** U zegt dat totaliteit een idee is van het moderne tijdperk en fragmentarisering een idee van het post-modernisme...

Dat is niet zeker. Maar ga door.



**PLT** Ik denk dat een van de belangrijkste verworvenheden van de moderne mens, of op zijn minst van het type mens dat ik zelf het liefst ondervraag en waar ik van houd, het idee van een persoonlijke totaliteit is, die moet opwegen tegen de discontinuïteit van de wereld.

Hierop heb ik twee antwoorden. Het is niet zeker of fragmentarisering een post-modern idee is. U weet net zo goed als ik dat het 'Atheneum' en de vroege Duitse romantiek van de gebroeders Schlegel onmiddellijk volgt op de Verlichting als haar contrapunt, en dat ze tot het moderne tijdperk of levensgevoel behoren. In Duitsland, het meest gecultiveerde land van Europa in die tijd, en dat al heel lang, doet zich tegelijkertijd enerzijds het grote totaliserende systeem van de Hegeliaanse filosofie voor, en anderzijds de traditie van de Fragmenten bij Schlegel en de hele romantische beweging. Wanneer je je van de totaliteit naar het fragment beweegt blijf je nog steeds binnen het moderne levensgevoel. Het lijkt mij dat oeuvres als dat van Rabelais op een merkwaardige manier veel post-moderner zijn dan het fragmentarische oeuvre, omdat ze niet de ironie van het fragment, maar de humor van de satire benaderen, dat wil zeggen van de mengeling van genres. Ik kan het post-moderne in een heel groot deel van de geschiedenis van het denken en van de artistieke uitdrukking terugvinden, want het gaat immers niet om een periode. Niet het fragment, maar juist het complexe moet worden gezien als het algemeen kenmerk van het post-moderne levensgevoel.

**PLT** Dus complexiteit tegenover lineairiteit?

Ja, tegenover lineairiteit, tegenover totaliteit, en wellicht ook tegenover fragmentarisering, die een veel te elementaire vorm is van complexiteit. Wat uw idee van individuele totaliteit betreft: ik vind dat eigenlijk een heel mooi idee, maar ik kan dat element van totaliteit niet accepteren. We bevinden ons steeds meer in geïndividualiseerde situaties – nietwaar? – omdat de complexiteit hand in hand gaat met individualisering: steeds meer organisatie(vormen) zijn complex, steeds meer elementen die die organisatievormen samenstellen zijn geïndividualiseerd, dat wil zeggen gedifferentieerd. Individu wil zeggen: heel gedifferentieerd; twee elektronen zijn geen twee elektronen want ze hebben geen individualiteit, men kan hun individualiteit niet opsporen. En het gevolg van een toenemende individualisering is aan de ene kant een toenemende eenzaamheid – onze gemeenschappelijke ervaring vandaag de dag – waar je juist met het oog op het ideaal van een op gemeenschappelijkheid gebaseerde samenleving weer heel pessimistisch over kunt doen.

Maar je kunt er ook veel optimistischer tegenover staan door te zeggen: we bevinden ons in een heel complex systeem; we beschikken over steeds grotere materiële vrijheden en we zijn steeds minder onderworpen aan macht; we moeten steeds meer beslissingen nemen, zelfs in het dagelijks leven; we worden met stromen informatie geconfronteerd en we kunnen stromen informatie uitzenden, en we hebben de taak dat ook nog eens allemaal te selecteren. We bevinden ons als het ware in een systeem van labyrinten, van kruispunten, en we moeten onophoudelijk tot besluiten komen. In die zin neemt totaliteit uitsluitend nog de vorm aan van een soort horizon: ik zal degene zijn die in zijn leven drieduizendmiljard keer heeft gekozen. Totaliteit kan alleen nog maar een horizon zijn die verder van ons weg komt te liggen naarmate de complexiteit groter wordt, omdat we, naarmate het aantal beslissingen dat we moeten nemen om het eind van de weg te bereiken groter wordt, steeds langzamer voortgaan.

**PLT      Dan wil ik nogmaals het probleem aanstippen dat zich voordoet met betrekking tot het verschil tussen kosmos en chaos.**

Dat is een verschrikkelijk moeilijk probleem. Daar wil ik eerst iets over zeggen dat met uw vraag niets te maken lijkt te hebben, maar ik kom er later op terug.

Het moderne tijdperk heeft de geest en het lichaam tegenover elkaar gesteld als twee volstrekt heterogene substanties. Maar het frappante is dat we tegenwoordig weten dat ze helemaal niet heterogeen zijn, en dat het verschillen in complexiteit zijn die dat effect van verschillen in hoedanigheid bewerkstelligen. Daar hebben we een aloude hypothese van de materialisten, maar van een materialisme dat heel sterk verschilt van dat wat we kennen, en waarvoor we terug moeten gaan tot Democritus: een materialisme waarbinnen de materie zelf werkelijk geen substanties duldt. We kunnen tegenwoordig van de materie nog steeds geen substantie maken, of een oorsprong, of een bron: ze is veel eerder een kwestie van eenheden van energie, die stilstaan of stollen of zich volgens bepaalde wetten verspreiden, en soms ook zonder wetten, in ieder geval zonder duidelijke, statistische wetten te gehoorzamen. Die enorme hoeveelheid materie die we kosmos noemen, en het resultaat lijkt te zijn van een explosie, die dus door een beweging is teweeggebracht, heeft in mijn ogen veel weg van een monster dat D'Alembert zich verbeelde in *Le rêve de D'Alembert* van Diderot. We hebben het nog steeds over een materialistische traditie, maar een traditie waarbinnen de materie zoiets fijns of verfijnds is geworden, zoiets abstracts, dat ze bijna 'geest' genoemd kan worden. De tegenstelling tussen geest en materie werkt niet, en deugt niet.

De cortex is bijvoorbeeld niet uitzonderlijk omdat de elementen die haar samenstellen zo sterk van de rest verschillen, maar omdat de organisatievorm buitengewoon veel complexer is dan andere organisatievormen. Dat wil zeggen dat de traditie in het denken, die ook een traditie van actie is, en een westerse traditie, volgens welke het subject zich meester heeft weten te maken van het object, plaats begint te maken voor een nieuwe traditie, ook al zijn er al heel oude tekens van. Ik vermoed dat de 21e eeuw uiterst materialistisch zal zijn, maar dan niet in de gebruikelijke zin van het woord in de zin van de consumptiegoederen, maar materialistisch in de zin dat die soort kosmos erkend zal worden die slechts op basis van een paar door de sterren omgezette elementen is opgebouwd. Iedereen weet dat de twee fundamentele bouwstenen van het heelal waterstof en helium zijn, en dat de andere elementen uit deze eerste twee elementen zijn ontstaan door de verbranding die de sterren vormt en die het ons mogelijk maakt te zien. Een materialisme van deze soort is heel goed voorstelbaar, maar we moeten dat dan wel uitstrekken tot de menselijke cortex, die, gevoed door het verlangen waar ik het zojuist over had, zelf de indruk maakt de taak waar te nemen zich steeds ingewikkelder te maken. Dat wil zeggen dat deze kosmos er is omdat er toch ook regels zijn. En tegelijkertijd is er een enorme chaos omdat 'noodzakelijkheid' niet noodzakelijk is, en er ook contingentie is, toeval, toevallige ontmoeting of in het geval van deeltjes botsing, en dat betekent volgens mij dat wanneer de dingen niet gemaakt zijn, niet vastgesteld, ze dus nog gemaakt moeten worden. In die zin bestaat er een menselijke verantwoordelijkheid, niet met betrekking tot de mens zelf, want dat is volgens mij een oud narcisme waar we nodig van af moeten; Copernicus liet daar al niets van over – we zijn niet het middelpunt van de wereld, en vervolgens deed Darwin iets soortgelijks – we zijn niet de eerste maar de laatste der schepselen, en Freud deed het ook niet slecht – we zijn geen meesters van onze taal, maar iets, dat we het onbewuste noemen, spreekt door ons;

en ik geloof dat we het narcisme nu een vierde slag moeten toebrengen. Enkele dagen geleden zag ik een televisieuitzending over het vraagstuk van de dood. Mensen die ernstig ziek waren of ernstig ziek waren geweest werd gevraagd naar hun houding tegenover de dood. En drie of vier keer hoorde ik een antwoord dat me op een vreemde manier aan de oudheid herinnerde, en me heidens en wijs voorkwam, namelijk: 'ik wil zelf mijn dood kunnen kiezen; ik wil niet in een ziekenhuis worden opgenomen om zogenaamd te overleven waar niets te overleven valt, tenzij mijn leven tot elke prijs wordt verlengd, wat ik onverdraaglijk vind; ik wil niet dat mijn familie mijn dood beheert; ik wil ook niet thuis sterven, omdat ik dan de last op de schouders van anderen leg die dat onverdraaglijk vinden; en dus ei ik het recht op zelfmoord'. Een vriend van mij uit Californië die mij en mijn vrouw ontving toen ik college gaf in Berkeley, maakte deel uit van een heel machtige groep gays uit San Francisco, en was tegelijk jurist en advocaat: hij behandelde met name erfeniskwesties in het geval van homoseksuele paren – want dat zijn de problemen die moeten worden geregeld als we het een en ander serieus nemen, en we moeten dit soort dingen heel serieus nemen en bijvoorbeeld bisexualiteit wettelijk erkennen: ook over dit soort problemen heb ik het hier. Tegelijk hield hij zich bezig met de wetgeving die homoseksuelen betreft en met wat hij zelf 'het recht op de dood' noemde, dat wil zeggen met de mogelijkheden het verbod op zelfmoord op te heffen, een verbod dat overigens eerder tot de christelijke dan tot de moderne traditie behoort. We zouden dus naar een heel oude heidense traditie terug moeten: omdat het leven me niet is gegeven, is het aan mij om het niet terug te schenken, maar te doen ophouden. Dat is een stoïcijnse traditie, en ook een epicurische traditie, in weerwil van wat men daar zo vaak over beweert, en het is zeken een Japanse traditie – in Zen en ook in de Indiase filosofie ligt het allemaal nog ingewikkelder. Het is iets dat heel ver gaat, want het houdt in dat we 'niet hebben gevraagd te worden geboren', wat kinderen en puber zeggen als ze overhoop liggen met hun ouders, en als dat zo is hoef ik niemand rekenschap te geven over mijn leven, en kan ik er zelf over beschikken en beslissen. Ik maak er geen eigendomsprobleem van, hoewel het met eigendom te maken heeft, maar ik maak er een probleem van de verantwoordelijkheid van. Ik zeg dat het in wezen een kwestie is van het nemen van een aanzienlijke verantwoordelijkheid, en dat is een hele zware overtreding van alles wat we hebben geleerd, en ik denk dat dat iets is dat de richting uitgaat van individualisering en complexiteit.

# **Interviews after the opening of the exhibition**

### **13. Lyotard interviewed by Judy Annear and Robert Owen: “Jean-François Lyotard discusses the exhibition, the Immaterials” (English)**

This interview was the first of two interviews published in the Australian journal *Tension*, No. 9, May 1986, p. 7–8. According to the note on the draft typescript, the date of interview may have been the day when the exhibition was first open to the general public, 28 March 1985. Like in the following interview, the interviewers are an artist and a scholar, in his case Robert Owen and Judy Annear. What we publish here is not the edited version that appeared in the journal, but the complete draft that was preserved in the archive of *Les Immatériaux* at the Centre Pompidou (box no. 1994033W233\_007).

**RO** Dr. Lyotard, one of the problems we had was how to formulate questions after such an exhibition as the Immaterials which is non-form. At the entrance to the exhibition you have a doppler effect: is this a metaphor for the problem?

Yes, with the presentation of the Egyptian bas-relief, we had the intention to show what was the answer to the questions within this traditional society. The questions are: who or what is the author of the message and the weaning of life and the answer is a goddess (maternity): it is very important that the deity is female. If you consider this bas-relief like a message you can observe the material and the code as concretely fixed and perfectly understandable by contemporary people. The questions we ask in the exhibition, in this sort of traditional society were answered by the culture because it was stable and had a sort of permanent idea of the world, the meaning, responsibility and ethics of the people with regard to life: this is certainly not the case today. So it is farewell to the ancient manner of understanding the meaning of life. We don't have that stability and clarity to distinguish between who is the author of meaning, who is the addressee of the message, in which code, in which language is the message sent to us and about what are we being informed. All these questions in a sense are confused today and remain without answer. So that is interesting.

**RO** Is this in the sense that we speak about a crisis in creativity?

I don't know if it is a crisis of creativity. I think, I guess, we are in a very important period of creativity with science, technologies and, I hope, in the arts too. So I would like to reserve judgement on that at the moment. It seems to me that in painting, for example, we are in a sort of decline, a fall, but I think it is not for a long time.

**RO** So the notion of transcendence or resurrection is a possibility?

Resurrection of creativity you mean?

**RO** Yes, although the notion of transcendence is perhaps more the case.

In a spiritual sense?

**RO** Yes.

I'm not sure.

**RO** Largely because I found the exhibition very optimistic, very positive.

Nevertheless the beginning of the exhibition is not optimistic, it is pessimistic. There is, for example, a remembrance of Nazism and the cruelty of the treatment of the body in general. When you are near the end of the exhibition maybe there is a sort of optimism but my idea and that of the organising team was not to be optimistic or pessimistic: the exhibition is neutral ground.

**RO** I had very much the feeling walking through the exhibition, of being inside out within the body. The beginning was like a source of energy in decline, perhaps genital energy. Moving through zones as various interrelated organs...

Yes, we were very meticulous with regard to *mise en espace*, *mise en scène* because it was very important to us to break with the traditional concept of space within institutions. An exhibition is a sort of institution which belongs to the tradition of modernity: its aim is to inform people, to make them able to understand, to receive and to have the sensibility corresponding to the state of knowledge in the arts, technologies and even the politics of the period. We tried to give this sense without any idea of teaching or didacticism, in order to touch the sensitivity of people so as to awaken something like a repressed... not anxiety but *inquiétude*, because in general this uncertainty about finality is repressed by ourselves and by the media. That is a real problem, why? We tried to produce a feeling of soft, *douce*, uncertainty.

**JA** Why, in this period of uncertainty, is no one prepared to take responsibility?

I think with regard to the question of the space of the exhibition we tried to produce this responsibility because people have to decide in which direction they wish to go. That is important because it is a metaphor for contemporary man. People are in a terrible network of very complex situations. This is very difficult to treat, to manage and one has to decide what one wants and by what means the ends can be obtained. That is access to material freedom in a sense: that material freedom is involved in the term 'immaterial', with the English connotation of immaterial.

**RO** I had also a feeling of overload which was like a Zen koan. The sense of interior looking, the residue of thoughts, histories, sensations, the low lighting, the masses of information were in high contrast to the elated return to the familiar day outside. I think you have grasped something in this exhibition that many people are concerned about: direction and spirituality if you like. A difficult word but the meaning of what one is doing, a responsibility for that question, the materialisation of an imaginative image, a process of perceiving the world.

Yes, I agree with that.

RO      So I am curious about these responses, whether these problems of aesthetics are still valid, or problems of transcendence, of exclusions. For example I think of the East and Aurobindo whose work 'The Life Divine' becomes perhaps relevant now to understand.

I like your question and your interpretation of spirituality. But here in Europe we are very suspicious of this term: about spirituality, dogma, wars in their name and so on. If I understand correctly what you mean, I can add that it is amazing because last night in a discussion with people in the exhibition something like your question was posed. My answer was yes, in a sense O.K., but in the sense of strict Zen Buddhism, for example Dogan or someone like him because I love and try to understand his way. Today's thought crisis, because there are a lot of crises and that is the everyday life of the mind, is not a question of crisis in a political and cultural sense, it is a question of a long and slow movement coming from and out of modernity, if modernity was a sort of terrible narcissism of humanity. For example, the idea that all development of science and technology came by and on behalf of mankind. Today it seems to me that we are aware of the auto-development of the question. In this sense humanity is just a sort of porteur of the vehicle, of the desire to complexify knowledge and artistic expressions. The desire is not the desire of humanity itself because in general humanity is unable to assimilate the productions of these complex organisations of mind, sensibility, sensitivity and so on. Humanity is too late (*en retard*) in comparison with the new knowledge, the manner of understanding and of feelings. So the crisis consists of the discovery that it is not humanity which is the subject and the master of this development. Consequently humanity is not responsible and the narcissism is completely false, and illusion, and in this sense this discovery is just. The implication of this is that we are not a subject destined. To put it in another way, the modern idea of a sort of ego which is master of the world is completely obsolete today. In this sense a different philosophy, or spirituality if you like, is maybe evolving in which humanity gives up pride... and prejudice (laughter).

We tried to show in the exhibition, for example, the distinction coming from the idea of an ego between mind and matter or body is today completely irrelevant in science and technology. We have machines able to operate like a mind, a very simple mind to be sure, but it is just a beginning. Also the notion of a body substance permanent and stable is completely irrelevant in the face of scientific discoveries because matter is not a thing, it is energy and so it is unceasing.

RO      And this is in part the morphogenic field theory... its very exciting actually (laughter).

(laughter) I see your extension, but be prudent. I say this first because I am an old man, second because there is a danger in a return to the old way of spirituality and the moment is good for a new way. We have to elaborate a new way in order to escape a reactive interpretation of this problem.

**JA** Can you tell us how you became involved in the planning for the exhibition: was it an idea you had?

I don't know how or why my presence here was possible (laughter). Really it was too bizarre. Two years ago I was called by the then Director of the Centre for Industrial Creation at the Pompidou Centre in order to become a director of this exhibition. I refused because I was totally incompetent in these matters. But they insisted until I finally agreed to participate. I was very interested because that was in a sense my problem: the possibility of translating philosophical, even simple philosophical ideas into another level or medium which was not a book. I am able to make a book, I suppose, but the question to touch a large audience is very important today and there is no reason why philosophers should remain isolated like they are. Finally I accepted but the work was in progress for six months before I joined the team. The meeting between Thierry Chaput, the team and myself was not difficult at all, it was very easy probably because the questions were the same for them and for me. For example the question of the treatment of the space, the question of walls or not walls, the guiding which is not guiding with the infrared headphones. These were not problems between us and the general idea of the problematics of the exhibition were the same.

**RO** It is nicely resolved having the headphones and the drift of narrative, of imagination.

We tried to dramatise the objects because a lot of them are from everyday life and without any special consideration. Nevertheless they pose very important questions, in the same way as scientific or very sophisticated pieces of art do. So the headphones are very important because they give to these objects a sort of profundity, a psychological space, a field of connotations quite different.

**JA** I found that more successful with the technological and ordinary objects than I did with the art works, the paintings in particular.

That is your idea, it was more successful?

**JA** Yes, it was almost a disappointment to see these flat objects which, unlike the computer terminals and other electronic objects were not emitting a bright vibration of light. Perhaps one's eyes became affected over a period of time and it was difficult to resensitise to the subtleties of the paintings in comparison.

Very interesting.

**RO** I felt the paintings were not obsolete but of another time very much and the sense of colour has now shifted from that of surface into space: the rainbow becomes more the key.



JA In an interview in *Flash Art* magazine (*Flash Art* n. 121, March 1985, 'A Conversation with J.-F. Lyotard' by Bernard Blistène) you stated that 'the idea of the artist as creator is to say the very least of strictly limited utility in our world today.' What do you feel is the role of the artist?

I said that? Really my question is on the idea of creation because it seems to me that this idea belongs to Romanticist aesthetics where the artist is considered like a god. Producing something from nothing is the usual idea of creation and I think of what we said before about Zen spirituality for example, there the notion of a creation is completely absent because it is totally impossible to consider human activity, particularly artistic activity, as the production of something from nothing, that is to say a pure activity. My idea is that there is no pure activity, there is just a large receptivity to a complex network of feelings and an elaboration of these producing something not necessarily new. I have no special religion for the new which is an old tradition of modernity but for something more pertinent, more relevant in relation to questions of humanity. At the moment it is not creation, it is impossible: I have no idea of that. Philosophically it is nonsense but I can understand following for example the lessons of certain Buddhists or the European tradition of materialism because they are the same in a sense. I can understand what an elaboration is: it is a manner of analysing and reassembling the different fields of this network. It seems to me that's the secret of Duchamp's work: he was not a creator but just a transformer.

JA An alchemist.

Yes, that is very important. To be able to transform, that is to say to knot (noeur) in another way something that is already knotted. Otherwise, the principle idea in this program is the idea of complexity, that is to say, to complexify the network and to add something plus, but this plus is not created by the artist. You know the idea of creation presupposes the idea of a closed system and out of it I produce another system. Astrophysics, physics and biology today teach us that there is no closed isolated system: this was an idea of the physical sciences of the nineteenth century. If the systems are always open, it is always impossible to create, always possible to transform.

I think the major idea of the exhibition is the idea of complexification. We are not moving toward a transparent society, a clear idea of the world and humanity, we are moving into more and more complexity and I think that people have to be aware of and familiar with that.

RO Almost it seems that in the doppler effect the spiral has shifted from a reductionist to an expansionist mode.

In this way it is very important to distinguish between desire and demand. This process of complexification is a sort of desire, yet we demand not complexity but simplicity and that is a real conflict and a real suffering.

#### **14. Lyotard interviewed by Louise Burchill and Jennifer McCamley: “Torsion of the Faculties” (English)**

This interview was the second of two interviews published in the Australian journal *Tension*, No. 9, May 1986, p. 9–11. According to the note on the draft typescript, the interview may have been conducted on 7 May 1985. As in the previous interview by Annear and Owen, the interviewers are an artist, Jennifer McCamley, and a scholar, Louise Burchill. This is a re-edition of the complete draft, revised for the present publication by Louise Burchill.

##### **IN THE BEGINNING:**

The genesis of the modern subject, *ego cogito (ergo) sum*, and the ensuing subject/object duality secures the refoundation of the reality of man’s existence and the existence of reality; the opposition between interior and exterior, between mind as conscious willing subject and matter as inert object becomes established ....

That modernity’s Cartesian heritage was to be thrown into relief by *Les Immatériaux* will come as no surprise. Most readers will, after all, be familiar with what is fairly common currency these (postmodern) days. Similarly, Lyotard’s notion of a post-modernity characterized by an incredulity towards metanarratives and his rather schematic designation of a modernity guided, philosophically and politically, by the two great narratives of speculation and emancipation is well known. The exhibition at the Pompidou centre from March to July 1985 was a continuation and development of these concerns, a dramaturgy of “our epoch” in which the modern project was interrogated from the perspective of questions raised by the techno-sciences and the development of new materials. Technology was not therefore represented as an instrument of mastery from the viewpoint of progress (despite its bearing an uncanny resemblance, as regards its structural role in the exhibition, to the supposedly defunct figure of the hero) but as an agent of destabilization in virtue of its ability to redistribute perspectives.

Daunting in scope and intention, *Les Immatériaux* was to usher in a debate noticeable until then for its absence in France, as well as to mark a new stage in the cultural politics of the Pompidou Centre by resituating its primary concerns—fine arts, music, visual communications, architecture and literature—within a framework of the postmodern. It was to dispute the adequacy of the traditional model of communication in order to invoke a feeling of incertitude. Primarily an address to sensibility, to the “vigorous emotions” (melancholy—yes; dispirited sadness—no), the exhibition sought to solicit a response on the part of the visitor of the same order as the general conditions for contemporary thought as posited by Lyotard in his writings: namely, reflection and judgement without the assurance of established criteria or teleological alibi. A torsion of the faculties, in sum.

The explanation for the choice of the exhibition's title given in the prospectus, condensing as it does the major concerns and methodologies of the exhibition, warrants being quoted in full: "The term 'immaterials' has been chosen for two reasons: the message cannot be disassociated from the support (material) and the code is itself inscribed in the support as an orderly distribution of the discrete elements having constituted the material (electronic waves, sound waves, light waves, elementary particles and their differential features, etc.). The material disappears as an independent entity. The principle on which the operational structure is based is not that of a stable "substance," but that of an unstable ensemble of interactions.

The model of language replaces the model of matter; the scale on which the structure is operational in contemporary techno-science and artistic experimentation is no longer a human one. Humans are overwhelmed by the very small, which is also the only means of information about the very large (astrophysics). This change of scale is required by particle physics, genetics and biochemistry, electronics, data processing, phonology, and so on. [...] With 'immaterials,' the attribution of an identity (thing, man, mind, etc.) to one of the poles of the structure is an error. A 'same' identity may occupy various poles of the structure."

The objection could be made that the exhibition hardly did justice to the description given in the prospectus, however much it explicitly expounded its premises. The latter were writ large and reiterated through the five routes of the exhibition (designated respectively, the material (*matériau* and *matériel*), maternity, matter and matrix). Yet, the stunningly banal nature of many of the "sites" with their ambience of insipid playfulness served to trivialize rather than embody or develop Lyotard's concerns, encouraging responses diametrically opposed to the curators' intentions. Even the most accommodating of visitors required a stoic resolve and magnanimous spirit to resist responding to much of the exhibition as just so much (anachronistic) gadgetry and to suspend the initial impression that many of the sites' art-related components, far from prompting questions about the implications of "new materials," were simply redolent of a stale technological fetishism and nothing else. There was little here that put one in mind of the sublime.

The exhibition—qua "institution"—was treated as an occasion to interrogate the rules that govern cultural dissemination; hence, the immense importance attached to its dramaturgy as a "work of art." The archetypal modern organization of the gallery space, likened by Lyotard to Descartes' dream city, was to be displaced by a "postmodern space-time," which privileged a temporal rather than a visual modality. Time, the exhibition emphasized, is the defining modality of the postmodern.

**LB/JM** The parameter of time, qualified by the catalogue to be one of the preponderant dimensions of post-modernity, is underscored in the exhibition primarily by a privileging of sound over the visible. Accordingly, in reference to the sound bands conveyed to the visitors through headsets specially designed for the exhibition, the catalogue declares “Arts of time, the most immaterial.” Similarly, during one of the discussions organised in parallel with the exhibition,<sup>22</sup> you cited the thesis of Bergson’s *Matter and Memory* according to which questions concerning the distinction and the union of matter and spirit, as well as of object and subject, must be posed relative to time rather than to space. We would first ask you whether such a privileging of time does not simply concur with the priority traditionally granted to time over space within Western philosophy: time being granted a constitutive role in virtue of an association with, variously, interiority, spirituality and/or subjectivity. *Les Immatériaux* would seem to grant such a role to time qua “form of reflection”<sup>23</sup>. It is perhaps in this context that the music, noises and texts chosen for “their emotional and/or associative value” assume full significance: for, in the western tradition, music is, of all the arts, the one defined essentially by the parameter of time, and is accordingly said to be, of all the arts, the most spiritual, the most invalidating of spatial objectivity and, in consequence, the most appropriate to the conveying of sentiment or emotion. And secondly, could it be judged “inevitable” that priority be given to time over space once the exhibition was conceived as “philosophical”?

22 — An international seminar was organized by Christian Deschamp in liaison with Lyotard and others involved in “The Immaterials,” with this seminar taking as its themes, over the three days of its duration, “architectures, sciences, philosophies.” While the seminar was closed—its participants included, other than Lyotard, Dominique Lecourt, Gianni Vattimo and Paolo Portoghesi (to cite the names that are probably the most familiar)—public presentations of the reflections and conflicting positions that had crystallised in *camera* took place on the 24, 25 and 26 April at the Centre Pompidou.

23 — Reflection, states Kant in the *Critique of Pure Reason* (Appendix to the Analytic of Principles), is not a mental process involving the direct conceptualization of an object but a process by which we discover the subjective conditions that allow a concept and object to be put into relation.

Viewing reflection as central to *all* judgements, Kant was to distinguish in the third Critique between *reflective* and *determining* judgements, and this distinction underlies many of Lyotard’s remarks both in response to this first question and, generally, throughout the interview. Succinctly put: whereas (1) determining judgements operate in the domain of knowledge, relating, in accordance with the legislation of the understanding, an intuition to a (given) concept, (2) reflective judgements are, on the contrary, under no subjection to the legislation of the faculty of knowledge and take their departure from a given object, seeking—freely—what might be termed a conceptual alignment for the latter, though, as Lyotard underlines in his response, it is not necessarily the case that a concept be found.

Reflection thus consists here in an undetermined and free concordance or congruence of the understanding and the imagination (the “faculty” of presentation of an object), with the sentiment of pleasure (or displeasure) inherent to “aesthetic” judgements resultant upon this concordance of the faculties or “free play of the imagination,” as Kant terms it. It is, ultimately, in this free play that can be said to consist the purposiveness or finality to which Lyotard refers. Lyotard underlines the temporal modality of reflection. Put simply, reflection, as an act of consciousness and like all syntheses of representations—whether these are related to a concept or not—takes place in time (qua the form of inner sense). Lyotard seems at particular pains, however, to stress that reflection on our powers working in purposive “alignment” is not simply consequent upon the perception and distancing of an experienced situation—which is, as such, a situation given in time (as, too, in space) qua form/s of the intuition—but, more importantly, entails a re-ordering of perceptions such that a sort of syncope in the simple succession of present perceptions (making up the synthesis of apprehension) intervenes by way of a reflux of past “prospects.” We can see this attribution to reflection of a modality of “temporalization” other than a simple chronological succession most clearly in Lyotard’s answer to the second question of this interview when he compares reflection to (the Freudian notion of) the “après-coup” or deferred action. It is of interest, in this context, to note the two German words involved here: *Nachdenken* (reflection) and *Nachträglichkeit* (deferred action); the shared prefix “nach” indicates the temporal modality of “coming after.”

When one wants to define a colour today, one defines it by a frequency of vibrations in a given unit of time. When one wants to define a distance in astrophysics, one defines it in light-years: the speed of light, that is, is taken as the unit of measure. When one wants to define a distance on the earth's surface, one speaks in terms of so many hours of flight: e.g., "It takes fourteen hours to fly from Sydney to Los Angeles." All of this signifies, as regards the sciences, that the basic reference for many fields consists of the measurement of time—or, at least, time as a unit of measure—with the absolute unit of measure, unsurpassable for the moment, being the time of light's trajectory from one point to another. Similarly, information is measured by the number of bits that are passed in a unit of time; and, as you may know, these units of time have become very, very small: the present unit is the pico-second, that is,  $1 \times 10^{-12}$ . Now—and still in regard to the *knowledge* of matter—you've just alluded to what was said during one of the discussions here (at the Centre Georges Pompidou). It is, in fact, a serious hypothesis that time intervenes in the relations between mass and energy; which is to say, that these three terms are in correlation: this is Einstein's equation of general relativity. More broadly, it is a serious hypothesis that masses, in general, are forms of energy. And that energies are always measured in vibrations: that, in other words, they are undulatory or wave-like. Vibrations, undulations: these are terms that, in human experience, have been associated to music. A note, schematically speaking, is a certain number of vibrations per second; the intervals between notes being themselves defined in the same manner. Now, all this gives one to believe that the measure of time is, in fact, becoming decisive in scientific knowledge. On the practical level, each of us knows, from experience, that our relation with time has changed, and this in, at last, two ways: on one hand, biological and medical techno-science is seeking to lengthen the human lifespan, which is, after all, an estimate of the time at our disposal. On the other hand, in our everyday life, the time that is the time of our working activity is probably two or three times more intense, more productive let's say, than the time of our grandparents (or *your* great-grandparents). Here too, it's question of something fairly important. We live with one eye on the clock, in the attempt to make of our time the fullest possible use, since time's allocation, its "fulfilment," constitutes a problem for us. Take economics, for example: it no longer suffices to say that "time is money"; rather, I think, we should start to say that "money is time." That is, in a certain sense, to have money is to have time. When one has a lot of money, one has much too much time, and, as a result, one sells time: this being the money of credit. For instance: I give you \$10.000 to enable you to buy *right away* a car that would normally—with your time alone—have taken you six years to buy. I give you a time-advance: which is, exactly, what credit is. Of course, you'll have to pay this time back because it's my property. The time that I lost in lending you time must be repaid: this is called interest. Equally, experts speak of the lifespan of a star. Stars have a lifetime, a life-duration. It's possible, too, to speak of the lifespan of a physico-chemical element. It is known that an instable or metastable element only lasts for a certain time. For example, radioactive elements are radioactive for such-and-such a time: they have a life. So too, as you know, there are several kinds of carbon: there is one with a life of 4.000 years, another with a life of two and a half hours.

In sum, time is something that is becoming very predominant and very much an object of concern. And you are correct to say that this reclassifies numerous phenomena that were formerly studied under the aspect of space and that are reclassified under time. These phenomena become interesting by virtue of their temporal characteristics, such as speed, duration, lifespan, anticipation—in the form of credit, for example—and so on. The gravity of an illness is computed in terms of the time given to survive. The same can be said concerning the calculation of security: your plane falls into the sea, you have survival kits—the question being: for how long?

Now then, if we continue in this direction, do we end up where you claim we do? Which is to say, in passing from space to time, in thinking space under the form of time—which is, by the way, what happens in topology: it's already the definition of the *shortest* path, the straight line was nothing other than the shortest path, the one that takes the *least* time—in passing from space to time, then, does this mean we pass from, let's say, the exterior to the interior, from the objective to the subjective? I would state the opposite: that is consists, on the contrary in passing from the subjective to the objective, in the revelation, in other words, that what we call "the exterior" is perhaps homogeneous—albeit with considerable differences of scale—to the "interior." In other words, and this is what I tried to convey in the seminar discussion, there is probably not a hard and fast disjunction between matter and spirit but simply a difference of scale in the rhythm. We have, after all, a biological rhythm, as all animals do, as all species do, and these biological rhythms are variable. By "rhythm," we must understand not only the metabolic rhythms of exchanges with the environment—that is, respiration, nourishment, adaptations of all kinds—but also, those rhythms that are life-durations. So then, we have these rhythms but what techno-science now tells us is that each object has, in a certain sense, its rhythm, and, I would add, *is* rhythm. In this sense, therefore, it is "spirit"—if spirit is, in fact, temporal periodicity. The big difference is memory. That is, if one has an apparatus for the processing of information as complicated as the apparatus that we have protected under the skull—and it's worth noting that the latter is the only real box in the entire human body: bones, in general, have a function of support but the function of the skull is to envelop... it's most bizarre—if, then, one has an apparatus such as the human cortex, capable of such sophisticated processing of information, well then, this means that one's reactions are delayed. Consequently, vibrations are not simply transmitted but processed—that is, compared, stored, manipulated—and produce thereby other vibrations that are, in appearance, completely heterogeneous to the vibrations forming the input.

All of this—the aspect I've just developed—can be said to be fairly positivistic, to consist in a materialist perspective. Well and good...

Now, the real question contained in your question asks if there is such a thing as subjectivity: that is, if, across the board of these movements and developments of the techno-sciences, and in all directions—including the artistic—the idea of a subjectivity can be maintained...: Where is it and in *what does* it reside? Is there a *site* of subjectivity? Isn't, however, subjectivity, or what we call subjectivity, rather—as several thinkers of modernity suspected—a void, an other, an emptiness: an unnameable other? This would entail, in particular, a sort of increasing complexification, such that, for example, a certain part of humanity—not all humanity, but at least part of it—desires to know more, to do more (and thus completely saturate its time), to create more (and therefore to complexify to a greater degree) so as to *not redo* what has already been done: in order to combat a purely accumulative memory and to create, on the contrary, a different memory, a qualitative memory. Well then, there's all that, all of this: it's something extremely difficult to understand. Isn't it this that the humanist tradition calls "subjectivity"? I can't say.

Having said all this, the exhibition itself is, in fact, presented in a manner that I would like to call musical. As a result, it cannot be said to be philosophical in the strict sense: it does not, in other words, transmit a concept. Of course, philosophy is not just the concept but, when all is said and done, taken in a strict sense, in a narrow sense, philosophy is often assimilated to the concept. The exhibition would rather, then, be a work of art. Which is to say, that it yields a sentiment or emotion. This sentiment might give place to conceptualisation but a conceptualisation that remains extremely open: all discussion will, necessarily, remain open. For it's impossible—even for myself—to arrive at a precise definition of the concept contained in the exhibition. One can but interpret it in different ways. And it's possible to discuss which of these is the best way—the discussion, in other words, is endless. The exhibition is, therefore, a work of art because there exists a finality, but one without a concept of its end, its purpose.

Many people, on coming out of the exhibition, say: "I'm floating". Additionally, they often state that they will have to return. This is the reflective component. And the floating aspect correlates to the finality without final ends. To this sentiment of floating, the headset undoubtedly contributes a great deal—because it's voice, and therefore musical, as well as music. The voice is human, the music synthetic. The combination of the two was very carefully studied. This means that people in the exhibition are addressees, and are, therefore, under the effect of speech that, coming from elsewhere, is nevertheless meant for them: they are its destination. In consequence, if one can put it this way, they are "seized." Whereupon, the relation that they have with the visible is not immediate; on the contrary, it is mediatized by the voice—and this all the more so given that the utterance is not simple, it is not explicative, but rather, I'd say, imaginative, procuring an effect of a space of imagination. All of which means that the visitor is not treated solely as an eye, but rather as an ear... and therefore, not solely as a spatial being but as a temporal being.

**LB/JM** Nevertheless, to say that these coordinates of the exhibition make of the visitor not an eye but an ear – “a temporal being” – is perhaps indicative of a certain disregard of the image, of the visual, that is, all in all, fairly characteristic of a lot of media that use sound and image in a quasi-illustrative manner. Moreover, although the exhibition wants to set up a dramaturgy, it seems to us that it resembles more a preliminary *mise-en-scène* of a dramaturgy that is projected to take place than a dramaturgy operatively put in place. And, in stating this, we are speaking not from a position reduced to a problematic of the visitor’s eye but from a position seeking to consider a “logic of the image.” A logic of the image that must be taken into account with works of art that work with the visual.

There was not exactly a disregard of the visual; on the contrary, we devoted a lot of attention to it. However, we wanted to *modelize* the visual dramaturgy in a way that rendered it similar to a problematic of sound. We tried, for example, to avoid effects of mass, of weight, of heaviness, and therefore we hung everything off the ground—or, at least, we hung everything we could (the robot was, after all, a little bit too heavy!). We avoided the opacity of walls, which consists of a dense materiality, and sought rather a light materiality. We avoided the constraints of natural lighting in order to control the lighting, just as one does in a studio—making of it, thereby, an activity of *mise-en-scène*. But the reason we avoided mapping the route out in this manner was in order to allow a visit that I would call *undulatory*. I believe that if people have that impression of floating, it’s due to these precautions that were taken in the visual domain, in the strict sense; we tried, in other words, to give the visual an unfamiliar dimension: to alter the scale of the visual. For example, when you pass from one site to another, the first of the two sites does not disappear: it is still there, behind the partition-screen, and more or less present, depending upon the lighting, etc. This has an effect that is, in fact, an effect of memory. Very often—and this is something I myself realized on revisiting the exhibition (and I’ve only revisited the exhibition once: I have neither the time, nor, I believe, the inclination...)—when you re-see a site that you’ve already seen from a distance, through the partition-screens, it looks completely different. And the relation that you have to that “past” site is the same, is it not, as to a past *scene*? One has, that is, already deformed it, re-seeing it but from elsewhere; and therefore, the schema here is a temporal schema—and this because of the material, the spatial, layout. And this has to do with reflection.



**LB/JM** What surprised us, however—precisely because of the importance given to sound in the exhibition and the latter’s interrogation of the “modern project”, particularly in respect of the “subject’s hegemony over time” such as this is consecrated in the Cartesian tradition— was that there was not more of an attempt to “control” or “impact” the rhythm of the visitor’s trajectory through(out) the exhibition. That is, despite being designated an “addressee” or “ambulatory-receptor,” the visitor is given a rhythm much more by the time it takes to read the information provided or to visually explore each site— which is to say, the time of visual and sensory—motor investigation—than by the sound track. Although the length of the textual (inscribed) components differs from site to site, the time required to assimilate the information and visually explore the various sites very largely suffices for you to hear what there is on the sound tape. One is never in a situation of being “saturated” or exceeded by the sound; in other words, there is no temporal determination given by the sound itself, necessitating, for example, that one “tarries” at a site. In short, given the problematic of the exposition, we would have expected that the temporality of the visit be controlled to a greater degree by the sound.

I’m not sure. Maybe... but I’m not sure. There is a bizarre combination of sound and sight, and sometimes you are guided by the sound, sometimes by what you see. It depends, too, on people’s behaviour in the exhibition. This is very unusual: they go here and there, stop and move on... You feel that at times you are guided by the sound, and at others by sight, and that it’s totally unpredictable. It depends on lots of factors that are totally uncontrolled: on what moment of the sound tape, for example, you enter a site. It’s possible to enter during silence while the tape rewinds to the beginning; and, in this circumstance, people become very impatient, mutter that it is not working...: all of which is very amusing. It is the return to zero, don’t you think? On the other hand, you can arrive at a moment in the sound track that corresponds to the site. (The tapes, as you know, cover several sites.) You can enter, then, the sound at a moment corresponding to the site that you are looking at. But you can equally enter at a moment that doesn’t correspond to that particular site but to another. There is, therefore, a sort of disconnection between vision and sound, and it’s rather this that serves as a guide, precisely because it isn’t a guide. It’s this, consequently, that produces the effect of floating, in turn favorable, I’d say, to a sort of *anamnesis*.

**LB/JM** One of the major themes that the exhibition highlights, under the aegis of a characteristic experience of post-modernity, is that of a change of a scale. This involves “a displacement from man as centre and as unit” and the putting into place of an “inhuman perception, ” with this referring, in a multitude of manners, to developments in new technologies. Within the domains of experimentation in the plastic arts, as in the writing departing from them, the relation between different technologies and questions of perception has been a recurring thematic—as, for example, in the work of Vertov and Benjamin. Obviously, the scope of such a problematic is immense; nevertheless, we would like to query whether there is a disjunction between the posing of this problematic on the global scale of the exhibition and an attempt to instantiate it in the particular? How does the exhibition avoid recourse to a sensible transposition of the idea? It is a problem that also relates—or at least we think so—to any general production of artwork; not just, i.e., to the exhibition.

It's a huge question! However, you referred to Walter Benjamin and, thereby, to his reflections on photography, on the work of art in the era of reproduction. I think that the exhibition does, in fact, take position on this question of art and technology today. And the position it takes is not Benjamin's—that much is sure; it's a slightly more complicated position, I hope. To speak very schematically, what we find in Benjamin is the analysis of mechanical reproduction's engendering the loss of the aura englobing works of art. As a result, there is an element of melancholy in the relation of art to technology. “Melancholy”: in the sense, precisely, that the association, the emotional or affective memory, that englobes a unique work—classic or modern—seems excluded by the use of technology. This is probably not false, but it is probably, also, just a bit too simple. For Benjamin, this memory, this association of images and ideas constituting the atmosphere or the aura of the work, is always relative to a certain type of aesthetic object, which is, for him, that of classical painting or of classical and modern poetry. Nothing proves that the use of new technologies—video, synthesized images or music, for example—does not, *mutatis mutandis*, allow of this same element, this same feeling. I personally think that it is entirely possible and that—to take a simple yet comprehensive example—the work of framing, of lighting, of imprinting chromatic impressions on film, as well as, if not especially, that of editing, are processes that, as employed in the best contemporary cinema, can, in fact, yield a feeling completely comparable, although completely different, to the feeling that one may experience before a work of Tintoretto.

And yet, the cinema is amongst other things an industrial product. Now, if we wanted to make of the exhibition a work of art, it was precisely, at least in part, in order to show that with industrial or techno-scientific products, one can also obtain this feeling of an aura since—and this is what the word ‘floating’ indicates fundamentally: it’s the same word, a question, that is, of *breath* or of *breeze*—one floats because there exists an *aura*.<sup>24</sup> As a result, artists, I believe, have indeed a lot of work before them: they are in the process of changing media and materials, of accommodating the media and materials coming from the techno-sciences. They are in the process of becoming familiar with them, and of learning to use them for ends that are neither conceptual nor communicative, but, rather, ends that we might, somewhat bluntly, term expressive. Such ends concern, in other words, the aesthetic sentiment and I see no reason why artists should not produce such a sentiment by means of these new materials. The problem was, in fact, posed at the end of the nineteenth century with the introduction of photography—and this is, in effect, what Benjamin was thinking of, and here, too, the question is huge. Photography: an art or the end of representative art? We know today that photography is an art even though it is an industrial product. The same problem is posed with respect of synthesized music and images: we find ourselves right at the beginning of all this and my own opinion is that we’re going to witness the development of an absolutely admirable and unfamiliar art. It was the same in the case of video, after all.

**LB/JM** Following up these remarks, do you understand the exhibition to produce this sentiment in each site or globally? Is there a sentiment particular to each site?

I hope both of them. Each site should probably have a particular aura, with this modified however through the comparison of sites. So too, there is probably a general sentiment—relatively indistinct—which sums up the diverse sentiments. Putting things very simply, there are, for example, strong sites and weak sites, and this is the case purposefully. Certain sites are almost null—very, very weak—while others, like the one named “*Dematerialised Materials*,” are sumptuous; and then there are almost ridiculous sites, such as that consisting of a little heap of vitamins in a fridge: it’s ridiculous. All of this was by design. It’s evident, as a consequence, that the sentiment differs: it can range from humour—the fridge site, for example—to, let’s say, voluptuousness: the “*Dematerialised Materials*” site has, for instance, an aspect of the “total work of art,” a certain “cathedral aspect.” This means we tried to vary the type of sentiment and—to change the criteria I’ve employed up until now of strong/weak, comic/serious—there is also the contrast between the melancholic or the sad—even, indeed, the tragic: the small extract from Losey’s *Mr. Klein* is, for example, tragic—and the amusing or the seductive: the little video of the bus has, for instance, been a big success with young people. Thus, the range goes from the tragic to (not the comic, but) the *ludic* or playful. There are, in short, several kinds of sentiment and we sought precisely to interweave them: not with the intention of assembling the encyclopaedia of passions, but in order to maintain that kind of vibration of possible feelings. A bit like what happens, moreover, with the news presented on television: when this is done well, it takes you from the horrifying to the bizarre, from the bizarre to the comic. I think that this forms part of the contemporary sensibility: this form of tempo, very rapid, a difference of intensity.

<sup>24</sup> — Jean-François Lyotard, *The Interviews and Aura*  
is the Latin for breath or breeze.

**LB/JM** There is then, to recapitulate, not any attempt to effect a sensible transposition of an idea. It's more a tonality of sentiments?

Yes.

**LB/JM** Let's move on to a question to do with your use of Kant, which is a question relating somewhat less to the exhibition than to your texts: given that modernism (understood here in the sense given to it in critical writing, especially in the States) shows a certain Kantian inspiration, what is it that distinguishes your use of Kant from modernism's?

To elaborate: the modernist ideal of the autonomy of the aesthetic object, its category of what is "proper" to a particular aesthetical domain is, in a certain way, indebted to a Kantian problematic; whereas, for your part, you displace the question of autonomy and do not focus on the positivity of a practice that would alone be pertinent to a particular domain. Your references to an incommensurability of "regimes de phrases" neither constitute nor coincide with a taxonomy of genres, for instance. Nevertheless, might there not be a danger of reintroducing a certain "properness," a certain "propriety," by determining the work of art as having essentially to do with sentiment in opposition to the concept?

Bizarre...: It's a very good question and one that's been asked of me by Philippe Lacoue-Labarthe. If you open the book *La Faculté de juger*,<sup>25</sup> you will see that the question concerns my being caught up in the proper. Ah...: I don't really know. I'm somewhat hesitant to answer such a question: it's a very tough question and one that's very rightly posed. It deals, precisely, with the limits concerning the classification by genres. Or, put another way, it's to do with the problem of the level on which the rules determining genre are located: whether, that is, it's the empirical or transcendental level. Empirically—which is where critics are, in general, found: critics, such as Gérard Genette, for example, who, in fact, follow the Aristotelian tradition—one attempts to define the rules: for example, the rules of tragedy that allow its distinction from comedy. These classifications consequently define the domains and yield the properties. And, in this sense, your worry is legitimate. It's quite evident that romanticism—or, at least that romanticism named modernity—entailed the disintegration of these genres, with that proper to them. It is for this reason that I'm interested in the sublime: for it was one of the most powerful elements implemental in destroying the limits of the domains proper to the different genres. Whereupon the question becomes: what is art?—the question of all the avant-gardes. The ultimate question of Philippe Lacoue-Labarthe is, however, not even this. For him, the question is rather: is there art? Not what is art, which presupposes a property, something proper to art, but is *there* art? Would there not be a primary mimesis, with this entailing that everything is art, that everything is, at least, dramaturgy?

---

25 —*La Faculté de juger* (Paris: Minuit, 1985) is a collection of six texts presented at the conference 'Comment juger? À partir de Jean-François Lyotard' ('How are we to judge? Building on the work of

Jean-François Lyotard"), held at Cerisy-la-Salle in 1982. The texts are by Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard and Jean-Luc Nancy.

In any case, it's this question that I'm reluctant to answer, it's much too difficult a question for me. I can't say. This question frightens me because it leads to a certain Heidegger, and I'm not ready.

**LB/JM** There is a certain worry among American critics before what they see as a renaissance of Kantianism in France. On the part of these critics, who have basically passed through modernism, there would seem to be a desire to escape the effects of Kant. In terms of such a worry, could you detail your use of Kant further?

There is a return to Kant that is, in fact, a return to neo-Kantianism, i.e., a Kant considered principally as the author of the first Critique and as, therefore, the author establishing the fixed categories of rationality. It seems to me that my use of Kant does not constitute a return to Kant; rather, I operate a Kantian *anamnesis*—which is something completely different. For a “return to” signifies the existence of an identity which is, once again, taken possession of; whereas “*anamnesis*” signifies that I read Kant not just with Kant himself, but, simultaneously, with all that comes after Kant—and this in the hope of increasing my complexity or my differentiation. What interests me, then, in Kant consists rather in the attempt to distinguish or draw out the incommensurable. Yet here, the approaches—in short, the possibility of knowing, of desiring, of feeling—are, all in all, “games” or operations that are completely heterogeneous, they do not answer to the same transcendental laws. And at this moment, precisely, one changes level: it's no longer a matter of the empirical level of genres but one of the transcendental laws of what Kant calls the faculties. Well, in all of this, what most interests me is the dissociation of the object of knowledge. My use is, consequently, absolutely not neo-Kantian. I use Kant not in order to re-establish Reason in all her commutative splendour but, on the contrary, to show that he anticipated certain investigations of Wittgenstein, for example.

**LB/JM** And at that moment, American modernism is seen to be a neo-Kantian utilisation of Kant—a utilisation that seeks to determine the nature of the art-object?

It depends on what you understand by “American modernism.”

**LB/JM** The work of Greenberg, for example.

Yes, I think that Greenberg tried to stop something by stating that, yes, there is art and here's what determines it, here are the categories that are determining for a work of art. This—to my mind—is a bad reading of Kant. Good old Clement... he has my esteem since his was an attempt to go beyond a crass empiricism with its notion of “interest”—“what it does.” In a sense it was a very good attempt but not sufficiently profound.

## 15. Lyotard interviewed by Alain Pelissier: "Repères contemporains. Les Immatériaux" (French)

This interview was published in *Technique et architecture*, April–May 1985, p. 134–141.  
We don't have information about the date of this interview, but we consider that it is after the inauguration because Lyotard speaks of the exhibition in the present tense.

**AP**      **Nous allons commencer par une question toute simple :  
que recouvre la notion d'immatériaux?**

Elle recouvre plusieurs choses, elle recouvre un sentiment général de dé-réalisation. Je veux dire par là que nous avons de moins en moins dans les activités professionnelles, mais aussi dans la vie quotidienne, un accès direct aux choses dites naturelles. Par exemple, on ne presse plus la purée, on prend un batteur. On est environné d'une quantité de prothèses dont nous ne sommes même plus conscients parce qu'elles sont devenues un environnement de seconde nature, une habitude. Souvent, on comptabilise le développement d'une société à partir du nombre d'esclaves énergétiques disponibles par habitant. Du même coup, le rapport au matériau est complètement modifié.

Le matériau est un très vieux terme, très noble dans la tradition artisanale et en architecture où il faut rendre honneur au matériau: il faut que le bois soit pris dans son sens ou que le rabot soit bon. Il y a donc respect parce que le matériau résiste. C'est très clair chez les vieux philosophes comme Aristote, où le matériau a sa finalité propre; et le travail justement consistait à détourner cette finalité. Donc l'idée du matériau, celle de sa finalité propre, de sa résistance et du travail allaient ensemble. Or, avec des prothèses (comme les prothèses intellectuelles) qui permettent de fabriquer des matériaux à partir de formules chimiques établis par calcul, et non de façon naturelle (les matériaux de synthèse), ce rapport est complètement renversé. L'idée de travail elle aussi est complètement renversée. La notion d'une résistance intrinsèque des choses et de leur réaction est complètement modifiée. En particulier, pour la fabrication d'objets courants, on commence par le matériau qu'on essaie de plier à une finalité, celle de l'usage humain; on définit les caractéristiques du matériau et ensuite on le conçoit et le réalise de façon à le rendre propice à la réalisation de l'objet. Donc la conception du matériau précède la réalisation de l'objet. Ce renversement-là, au fond, on le retrouve bien sûr dans les sciences, mais aussi dans les arts. Toutes les réflexions sur la musique à partir de Schönberg montrent que dans la nouvelle musique, comme le souligne Adorno, le matériau classique est abandonné : le matériau c'est le son médité, c'est aussi l'instrument de musique avec ses spécificités. On peut créer des matériaux, en travaillant même sur les intervalles de la gamme. On peut créer d'autres gammes. On peut créer des instruments nouveaux. On peut aussi travailler sans instrument, comme dans la musique de synthèse; alors le rapport du musicien au son se trouve complètement modifié; d'une façon qui devient même inquiétante car la contrainte du matériau a disparu. D'es lors, comment arriver à faire la différence entre une musique quelconque et une bonne musique? Ce n'est pas au niveau de la fabrication du son, ni de sa composition, parce que là on peut tout faire. On voit bien qu'une approche artisanale de la production des sons et de leur

composition dans la musique se trouve ouverte actuellement. Dans le site “matériaux dé-matérialisés” qui porte sur les matériaux industriels, se trouve un grand audiovisuel à vues fixes et à vues mobiles (avec diapositives, vidéos ou films), on juxtapose non seulement un texte de Lao-Tseu expliquant que le vide entre les portes, les fenêtres et les murs fait la maison, mais aussi un texte tiré des réflexions d’Adorno sur la musique, pour bien faire comprendre que ce problème n’est pas simplement technique mais également philosophique, scientifique et artistique.<sup>26</sup> L’idée même de matière, est de pleine crise. A mesure que les progrès scientifiques se poursuivent, on voit bien que la matière est décomposée en grains extrêmement fins et quasiment insaisissables qui sont des corpuscules complexes, de natures différentes. La façon dont ils tournent sur eux-mêmes varie, ainsi que leur vitesse, leur électricité et leur masse. De toutes façons, aucun de ces corpuscules n’est perceptible à l’œil nu et quelquefois, à peine avec les microscopes électroniques ou les accélérateurs les plus sophistiqués. On peut seulement induire leur présence à partir de traces. Après tout, la découverte de la constitution du noyau de l’atome par plusieurs corpuscules est récente. Elle est très importante. On a cru atteindre l’essence de la matière avec l’atome (en grec “atome” signifie “qu’on ne peut pas couper”); puis, on a distingué les électrons du noyau qu’on a pensé irréductible; mais on peut le scinder. La matière est en train de se dissiper dans le développement même de la recherche. On n’a plus affaire qu’à de l’énergie. La relativité, qui est liée à la vitesse, veut dire une chose terrifiante : plus ça va vite, moins ça avance. Ce sont les données de la déréalisation, au sens de la perte de la belle et bonne matière qu’on peut toucher avec le sentiment de sécurité qui l’accompagne. Là, il y a un sentiment inverse.

Du même coup, on voudrait rendre sensible l’idée que les humains se font d’eux-mêmes. Avec le progrès de la biologie, les gens prennent conscience qu’ils appartiennent à une petite espèce vivante et que la vie est vraiment un hasard très improbable à l’échelle du cosmos. Nous sommes donc à la recherche de frères en vie. Déception générale quand on s’est aperçu que sur Mars, il n’y avait rien. Quelle horreur! Et Mars n’est pas loin. La vie est très improbable; à l’intérieur de la vie, l’homme est lui-même très improbable. Que tout d’un coup un mammifère développé se dresse et marche sur ses pattes arrière, et qu’à partir de là se produisent le décroisement de la barrière du frontal avec le rééquilibrage du volume crânien et l’augmentation de sa capacité dont dépend le développement du cerveau qui, à son tour, a rendu possible cette grande affaire qu’est le langage: tout cela est extraordinairement improbable, lié à des micro-hasards. La terre est une poussière autour d’un des petits soleils situés dans une galaxie au milieu, ce qui n’arrange rien, de l’univers en expansion. Il y a donc un sentiment d’isolement, de solitude, d’extrême relativité et de fragilité. Mais en même temps, on constate le sentiment d’une existence très forte. La complexité de celle-ci lui donne sa force mais aussi sa faiblesse. Le système le plus complexe qu’on connaisse pour l’instant est l’homme dont l’existence est de ce fait, très improbable et très fragile. Pour suppléer à sa propre fragilité, il fait appel à l’univers technologique des prothèses dont je parlais et qui va en se développant.

---

26 — There is no evidence that in the exhibition site Matériaux dématérialisé text material by Lao Tse or Adorno was used either for the sound track, or projected in the exhibition. (Editors' note.)

Mais l'important réside dans la modification très profonde qu'introduisent la biologie et l'astronautique. On a le sentiment qu'il n'est pas vrai que le soleil comme un dieu se lève pour nous éclairer et pour nous réchauffer.

Cette laïcisation, si je puis dire, de toutes ces vieilles vues très fortes et très traditionnelles, est essentielle. Tous les messages dont nous sommes inondés, seconde par seconde, ne nous sont pas particulièrement destinés. Le statut exceptionnel de l'homme, comme destinataire ou comme responsable du monde, s'est déplacé.

Il s'agit de rendre sensibles toutes ces réflexions, pas pour les expliquer car ce n'est pas là, une exposition pédagogique. Il ne faut pas non plus vulgariser. On veut atteindre le grand public et on fait l'hypothèse que sa sensibilité est probablement très en avance sur ce qu'on lui offre à consommer. On a donc décidé de faire une dramaturgie pour mettre en valeur ces idées.

**AP** Si la marche de la civilisation va de plus en plus vers ce pôle des immatériaux, s'il y a une sorte de production de l'immatériel de plus en plus évidente, comment voyez-vous cette immatérialisation dans le domaine de l'espace? Et notamment dans l'architecture qui semble probablement une des activités les plus opposées à l'immatériel par l'existence d'une gravité dûe à l'attraction terrestre. La nécessité de faire tenir debout les choses reste présente tout au moins sur terre, parce que pour une vie dans l'espace, c'est autre chose.

Vous posez très bien le problème. Effectivement la question qui finira par se poser, est celle d'un habitat qui ne soit pas soumis à la gravité. Ce qui du reste, est déjà le cas des capsules astronautiques. Des problèmes complètement nouveaux et certainement passionnants apparaissent. Qu'est-ce qu'un habitacle pour celui qui n'a plus de poids et dont les objets sont aussi en apesanteur? C'est certainement une chose très importante. Il faut le regarder de près.

Que l'architecture résiste à l'immatérialisation, c'est vrai. Mais, elle n'est peut-être pas ce qui résiste le plus. Ce qui résiste le mieux, c'est le théâtre, c'est la performance, c'est tout ce qui est lié à la présence immédiate du corps. En architecture, il y a depuis longtemps un effort pour faire comme s'il n'y avait pas de pesanteur. Il est vrai que les matériaux nouveaux de synthèse, ou le déjà vieux béton, permettent d'échapper à des contraintes de pesanteur.

Nous avons abordé la question de l'architecture de deux manières. D'une part, à propos de l'architecture de l'exposition elle-même, et d'autre part en introduisant un certain nombre de sites particulièrement centrés sur les problèmes architecturaux.

Pour l'exposition, on a construit des murs qui ne se posent pas sur le sol. Ils sont installés sur des socles dont la consistance vient justement de leur manque de poids.

On a voulu couper l'allusion ou la connotation à la pesanteur. Pour séparer les différents sites, entre eux on a tendu des trames de tissu métallique entre le plafond et le sol mais sans les toucher, pour rappeler cette espèce d'apesanteur constitutive de l'architecture. Ces trames présentent le grand avantage d'avoir une transparence variable selon la manière dont on les éclaire. La même trame peut être rendue opaque ou au contraire complètement transparente selon la position de la source d'éclairage. On obtient ainsi, des changements d'horizon que ne pourrait réaliser une cimaise traditionnelle. La disposition en dédale favorise de nombreux parcours. Tous les trois ou quatre sites, il faut prendre une décision sans la moindre indication particulière sur le bon sens.



On a tenté de restituer dans l'espace un type d'habitat qui ne serait pas complètement soumis à l'usage. Il est vrai, tant que nous serons dans une société très sous-développée, c'est-à-dire où les trois quarts du temps ne sont pas consacrés à la culture, nous ne pourrions pas habiter; j'espère qu'il en ira différemment au vingt-deuxième siècle. Ici c'est un habitat d'une autre sorte, il n'est pas soumis aux règles habituelles, celles qui régissent la fabrication d'un espace habitable. Il s'agit plutôt d'un habitat de passage, pas labyrinthique au sens strict du terme, mais aléatoire dans ses parcours. Il faut que les gens bougent, une bonne partie de leurs impressions vient de leur mouvement. Un dispositif sonore est lié au mouvement afin que les gens sentent que la disposition des sites suggère des questions.

On a vraiment essayé de travailler l'organisation spatiale de l'exposition, donc son architecture. On s'est posé le problème de savoir dans quel espace montrer des tableaux, des films, des bandes vidéo, des objets techniques, etc. Va-t-on continuer, tranquillement, à occuper un espace du type galerie ou salon, qui depuis deux siècles nous vient de la tradition de l'exposition? N'avons-nous pas d'alternative au fait de mettre les choses dans la rue, comme si c'était un lieu d'exposition? On montre beaucoup de choses dans la rue. Mais la vitrine n'est pas par elle-même convenable pour un projet d'exposition. *Les Immatériaux*, à cet égard, essaient de désigner et de faire sentir au public un problème que les architectes devraient prendre en compte: la nécessité d'inventer un espace d'exposition qui ne soit ni la rue ni le musée. J'aimerais bien en discuter avec les architectes car cela me paraît d'une difficulté incroyable. Ni paysage urbain, ni appartement, il y a des sites concernant l'architecture qui avec une certaine uniformité et même obstination mettent l'accent sur le fait que l'architecture a des intentions visant à libérer les matériaux. Il n'est pas vrai que l'architecte fait aujourd'hui ses plans en fonction de la résistance des matériaux. L'essentiel est de travailler sur le papier, d'abord. *L'architecture de papier* n'est pas simplement le résultat du manque de travail, mais provient du fait qu'on ne commence plus avec un matériau donné par la nature ou par le site. Il y a là une très grande incertitude quant aux formes de l'architecture contemporaine, qu'il s'agisse des bâtiments d'usage ou des bâtiments de prestige.

Si vous aviez à construire la Chambre des Députés aujourd'hui, que feriez-vous? La Chambre des Députés à Paris relève du style néo-classique à l'extérieur, mais l'intérieur est disposé selon une certaine idée de la démocratie et de son spectacle, la forme en amphithéâtre venue de la Grèce était parfaitement adaptée. La structure circulaire indique que les citoyens sont égaux face à la loi. Cette idée persiste actuellement. Cependant, le phénomène est plus complexe. Il faudrait donc ne plus se contenter de cette forme dépassée.

Mais aujourd'hui, comment inscrire l'idée du décalage considérable de l'humanité par rapport au monde environnant, aux matériaux, à la matière, au cosmos, à sa propre histoire, au vivant? Nous n'avons pas, pour l'instant de forme pour transcrire cette idée dans le sensible. Une grande partie de l'incertitude de l'architecture et, en particulier, de ce qu'on appelle le post-modernisme en architecture vient de là. Le post-modernisme est essentiellement citationnel: il est basé sur la reprise d'éléments historiques et sur l'ornementation. Il n'est pas une réponse à la question, il est plutôt une façon de l'éviter.

## 16. Lyotard interviewed by Corinne Pencecat: “Les Immatériaux – Entretien avec JFL” (French)

This interview was published in *L'Art vivant*, 1985, p. 22–23. We don't have information about the date of this interview, but it is after the inauguration because the interviewer tells of her experience visiting the exhibition.

CP *Les Immatériaux* présentent en tant qu'exposition un intéressant contrepoint à la Nouvelle Biennale de Paris. Par sa forme novatrice d'abord puisqu'on la visite avec un casque stéréophonique sur les oreilles et qu'elle est constituée d'installations et de mises en scène qui font intervenir aussi bien la photo, la vidéo, la peinture, l'hologramme, le théâtre, la photocopie, les micro-ordinateurs ou le Minitel. Elle est également intéressante par ses motivations puisqu'elle tente de nous révéler les limites de notre perception et de nous faire explorer la frontière entre la réalité quotidienne et le domaine de l'art. Il était donc important de rencontrer Jean-François Lyotard, qui a organisé cette exposition en collaboration avec Thierry Chaput, et de l'interroger sur la trop mal définie notion de modernité. Quelles sont les raisons qui vous ont poussé à accepter la responsabilité de l'organisation des *Immatériaux*?

Cette exposition a été proposée par le président du centre. Je venais de finir *Le Différend* et me posais la question de comment continuer à travailler, c'est-à-dire à philosopher sur de nouveaux supports qui ne soient pas le livre. Il faut vraiment réfléchir, étant donné la crise du livre qui est sans retour, voir comment on pourra faire avancer la réflexion sans utiliser l'écriture au sens habituel du terme et sans laisser les choses entre les mains de l'industrie culturelle. L'exposition dont le Centre de Création industrielle est le maître d'œuvre était inscrite au programme sous le titre : “Matériaux nouveaux et création”, que cela recouvrait tout et rien, que la “création” était de la théologie et que je n'étais pas compétent. J'ai précisé que si je prenais la responsabilité de l'exposition, j'en changerais complètement l'orientation. L'accord de principe m'ayant été donné, avec Thierry Chaput et l'équipe, on a petit à petit réorienté la manifestation dans le sens de ce qui a pris le nom d'*Immatériaux*, qui possède une double spécification: d'une part, engager la problématique d'un changement de civilisation qui est en cours, qui est assez profond et qui prendra peut-être un siècle à se réaliser et que j'ai qualifié de “post-modernité”, d'autre part, mettre tout cela en rapport avec une sorte de dématérialisation générale due aux nouvelles technologies, remarquables du fait qu'elles produisent des machines qui sont des prothèses de l'intelligence et pas seulement des prothèses manuelles. Elles interrogent et sollicitent le temps, l'espace, la présence, la preuve et donc toute la question du témoignage, qui est tellement importante aujourd'hui.

**CP** Dans ce contexte, vous présentez une exposition qui rompt absolument avec les habitudes du spectateur. Pourquoi?

Les habitudes du visiteur appartiennent à la modernité. Les expositions sont des institutions qui rentrent très bien dans le cadre du projet général de la modernité. On y faisait comprendre à des gens qui n'étaient pas particulièrement habitués, à l'époque, comment voir des tableaux. Cela s'appelle cultiver le goût ou former la mémoire. Depuis, beaucoup de choses ont été montrées, des techniques, des objets, et l'idée d'exposition s'est répandue, toujours inscrite dans la même finalité: faire accéder le public à des choses qui sont le trésor de la culture. Dans son espace-temps, l'exposition a toujours eu un caractère de voyage de formation, d'odyssée. Dans les années soixante, ce modèle a été très discuté, des artistes se sont engagés dans le mouvement d'avant-garde et ont remis en cause l'espace même de l'exposition. Notre hypothèse, c'est que le grand public sent déjà ces problèmes de dématérialisation et changement de civilisation et cela de multiples façons, que ce soit à travers l'éducation, le problème du troisième et du quatrième âge... Il fallait réveiller cette sensibilité en général ignorée par les médias qui tapent en-dessous de la ceinture et ne voient pas le niveau de sophistication de la jeune génération. On a donc beaucoup travaillé à la mise en scène, dans l'esprit de faire une dramaturgie, pour que cette sensibilité émerge...

**CP** Je monte au cinquième étage du Centre Pompidou, on me remet à l'entrée un casque que je mets sur les oreilles, je passe par un tunnel qui s'ouvre sur un espace appelé "Théâtre du non-corps" et je vois cinq issues possibles pour sortir du lieu. Qu'est-ce qui se passe là et pourquoi ce choix entre cinq possibilités?

Comme toute l'exposition questionne la réalité immédiate, on a vite de rencontré le cas du théâtre où il faut qu'il y ait présence du corps. Celui qui a le plus interrogé le théâtre, c'est Beckett. Nos mises en scène dans ces boîtes un peu énigmatiques sont tout à fait dans son esprit puisque qu'il a créé des pièces où il n'y a plus de corps, où l'on ne voit plus qu'une bouche, par exemple. Et cinq, parce que nous avons résolu de linéariser la problématique ensemble sur cinq séquences qui correspondraient à cinq approches possibles de déréalisation. Tous les objets sont des messages, ils comportent cinq façons d'être abordés, soit: la question du support au moyen de quoi est produit le message, qu'on appelle le matériau; le problème de la maternité, ou au nom de quoi ça parle; la question de la matière du message, c'est-à-dire de quoi il parle; celle du code choisi ou en quoi ça parle: la matrice, et celle du matériel, à destination de quoi ça parle. Le visiteur aura le choix de sortir de ce site par la porte qu'il lui plaira.

**CP Il fallait donc révéler par un travail sur la mise en espace un sentiment et vous vous êtes tourné vers les principes propres de la dramaturgie.**

Oui, mais une dramaturgie sans héros. Il n'y a pas besoin de personnage ni de récit. Il s'agirait plutôt de quelque chose de l'ordre d'un spectacle, mais à l'échelle du visiteur. Et, c'est le corps du visiteur qui en bougeant fera changer les scènes. Le son lui aussi se modifiera en fonction du déplacement avec les écouteurs. Le son n'est pas là pour expliquer une image mais, au contraire, pour la surcharger ou déplacer un sens. La tension entre le visible et le son peut donner à un site modeste une ampleur tout à fait considérable.

**CP Est-ce que par ce dispositif vous ne faites pas du visiteur un artiste qui, par son seul déplacement, crée sa propre performance?**

Oui, c'est tout à fait vrai. Il y a une multiplicité de choix de parcours à faire et le visiteur peut pénétrer dans une zone sonore, prendre le son au milieu de la bande et faire demi-tour. Sa façon de circuler dans l'exposition va être déterminante pour son sens. C'est lui qui est l'acteur.

**CP On voit à l'entrée une pièce bien mystérieuse, un bas-relief égyptien de pierre et en sortant on retrouve cette même déesse égyptienne offrant le signe de vie au pharaon Nectanébo II, mais cette fois-ci par une image projetée sur un écran.**

Cette déesse est une pièce empruntée au musée de Grenoble, une des captures de Bonaparte en Egypte, et Nectanébo II est le dernier pharaon égyptien de la dernière dynastie, vingt ans avant l'arrivée d'Alexandre. Ce bas-relief signifiait quelque chose d'extrêmement précis, cela même qui a commencé d'être défaillant avec la modernité et l'est encore plus avec la post-modernité: l'idée que la vie est reçue et donc qu'il faut la rendre. Il représente la dette d'âme qui disparaît dans la société actuelle.

**CP Peut-on voir dans ce bas-relief une allégorie du sentiment que Baudelaire exprime dans cette phrase: "La vie n'a qu'un charme vrai, c'est le charme du jeu, mais s'il nous est indifférent de gagner ou de perdre!"?**

Il y a mélancolie chez Baudelaire à cause de cette indifférence au gagner et au perdre, il me semble qu'aujourd'hui les choses ne vont pas dans ce sens. Ce sentiment est toujours présent mais moins marqué. Ce qui aide à l'oublier, c'est le développement des nouvelles techno-sciences qui envahissent aujourd'hui notre vie quotidienne. Par rapport à cela, ce n'est pas l'idée "jeu" qui domine, c'est plutôt une sorte de sentiment de la complexité croissante qui est en cause, de l'existence d'une multiplicité de choix à faire sans arrêt parce qu'il y a une abondance de parcours possibles. Comme dans l'exposition. Il s'agit de la compréhension qu'on est fait d'une toute petite partie du cosmos, de rien du tout, l'homme est un cas archi-improbable, quasiment nul et pourtant il y a quelque chose de très surprenant à cause de l'extrême complexité d'organisation qu'est l'homme surtout redoublée de l'extrême complexité de ses nouvelles machines. Tout se passe comme si le cosmos venait à la connaissance de lui-même... Et c'est peut-être ça la destinée la plus juste de l'humanité: aggraver la complexité.

**CP** Fernand Léger a écrit que "L'inquiétude est la seule position vraie pour ressentir la vie en profondeur". Si l'œuvre d'art agit principalement par le ressort de l'inquiétude, on doit alors pouvoir considérer la manifestation des *Immatériaux* comme un œuvre d'art?

A première vue, oui; mais en même temps, qu'est-ce qu'une œuvre d'art aujourd'hui ? Je dirai que c'en est une si on entend par "œuvre d'art", une œuvre qui questionne ses propres conditions de possibilités. Je veux dire qu'au fond l'avant-garde a toujours travaillé sur des contraintes qui étaient considérées comme les règles de l'art et travaille toujours à la limite: si je ne peins pas un personnage, un paysage, si je ne mets pas de cadre à mon tableau, si je fais une toile pendue au lieu de tendue, est-ce que ce sera quand même de la peinture? L'ensemble des règles de l'art y est passé, surtout en peinture. Je serai tenté de dire que l'exposition est une œuvre d'art parce qu'elle interroge aussi les règles de l'exposition.

**CP** Oui, c'est pour une grande part ce qui fait toute la différence avec l'exposition "Electra" présentée au musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1983. "Electra" restait pédagogique bien qu'apportant un contenu avant-gardiste où il était question du rapport entre les arts et les nouvelles technologies. A partir de là, comment pourra-t-on interpréter le succès ou l'échec des *Immatériaux* ?

Il y aura bien sûr le nombre d'entrées, mais ceci ne peut être considéré vraiment comme un critère, on sait ce que les statistiques peuvent avoir d'équivoque. Ce n'est pas au niveau du contenu que l'exposition peut faire signe mais en tant qu'exposition. En fait, la question est: "Est-ce que cette œuvre d'art en principe avant-gardiste sera comprise par le grand public?". Pour moi, c'est ça l'enjeu.

## **17. Lyotard interviewed by Claudine Farrugia: “La simplicité, c’est la barbarie” (French)**

This interview was probably conducted for *Revue de la sécurité*, but never published. We know that it dates from after the opening because specific details of the exhibition are given, but we are not sure about the date of realisation. This text corresponds to the typescript preserved in the archive of the Centre Pompidou.

**CF** A l’heure de l’intercommunication instantanée, citizen band, walkman et autres vidéoperformances, le philosophe Jean-François Lyotard, aidé de Thierry Chaput, –tous deux commissaires de l’exposition *Les Immatériaux*– nous dresse un rapport sur l’état des citoyens. De cette descente aux enfers immatériels, où il a navigué entre l’évanescence et l’impalpable, cet enseignant à l’Université Paris VIII retire une vision résolument optimiste de notre condition, baptisée post-moderne. Pourquoi cette exposition?

Et pourquoi pas? Que veut dire pour quoi?

**CF** Pourquoi une telle exposition, au Centre Georges-Pompidou, du 28 mars au 15 juillet 85 au moment précis où débute le Festival du Son et de télécables? Voulez-vous faire sortir la philosophie des chapelles?

Pourquoi veut dire plusieurs choses. Cela veut dire: à quelles fins ? A qui est-elle destinée? Pour qui? Quelle est son origine? ... Il peut y avoir d’autres sens. Elle est destinée au grand public. Elle est destinée à lui faire ressentir quelque chose qu’il sent déjà. A savoir qu’il y a des choses importantes qui changent très doucement, qui ne pourront que changer davantage dans le siècle qui vient, et que ces choses sont en particulier liées.

**CF** Que sont les *Immatériaux*?

C’est un mot qui englobe une situation qui est en train de se dessiner, qui est qu’on a de moins de rapports directs avec les matériaux, avec les matériels, avec les matières en général. Au contraire, tous ces rapports sont médiatisés par les moyens –moyens de réception, moyens d’action, intermédiaires de toutes sortes– dont les médias ne sont qu’un petit aspect. Par exemple, dans la médecine d’aujourd’hui, on a accès au corps par des moyens qui sont de plus en plus nombreux, de plus en plus fins, qui permettent d’analyser les parties qui ne peuvent pas être atteintes autrement, et qui permettent d’affiner le diagnostic. En astro-physique, on a des moyens, maintenant de repérer des tas de matières très lointaines, auxquelles on n’aurait pas accès autrement, et dans les machines de langage on a les moyens de faire effectuer des opérations, d’obtenir des consultations, et de faire effectuer des actes littéraires qu’on n’avait pas auparavant. Tous ces moyens deviennent très intéressants, parce qu’ils touchent nos manières de penser, et aussi nos manières de recevoir, non seulement nos moyens d’être actif, mais aussi nos moyens d’être touché, ou passif.

Alors, devant cette surabondance de moyens qui viennent occuper des positions qui étaient réservées à la pensée, l'exposition est destinée à se poser la question: "A quelles fins tous ces moyens?" Il n'y a pas de moyens sans fins. Jusqu'à présent, on avait toujours pensé que c'était en vue de rendre les hommes plus ... heureux. Cela n'a pas l'air évident de l'avis général. Alors, si ce n'est pas évident, quelle est la fin que nous [nous] proposons, en continuant ce développement prodigieux?

**CF      Vous ne pensez pas qu'on a peut-être substitué les moyens aux fins?**

Cela n'a pas de sens. On ne peut pas vivre sans fins. Ce n'est pas une fin en soi que de taper sur des claviers. Une fin qui se dessine, -c'est une hypothèse personnelle- est que la fin est peut-être de se mettre à la hauteur de la complexité de tout cela. Tout se passe comme si les technosciences ou les arts contemporains nous donnaient des moyens d'agir et de sentir, extraordinairement compliqués, et comme si l'humanité était en retard sur tout cela, comme si elle essayait de courir après. Je crois que ce serait une très bonne tâche pour les siècles à venir que de se fixer comme but de "débarbariser" l'humanité, de lui faire abandonner l'idéal de simplicité, lui faire comprendre que les choses sont toujours horriblement compliquées, que plus on les connaît, plus elles semblent compliquées, contrairement à ce qu'on a toujours pensé, à savoir que "connaître, c'était simplifier".

Plus on va loin dans la connaissance de la matière, plus la pensée, les machines et les théories se complexifient. Il faudrait que l'humanité se mette à la hauteur de ces complexités, ce serait une belle fin...

Claudine Farrugia: Dans votre livre *La condition postmoderne*, vous abordez le problème du savoir dans les sociétés informatisées. Un savoir qui serait un enjeu, et un pouvoir des décideurs.

L'exposition ne s'occupe pas de cela. S'occuper de cela aurait voulu dire qu'on faisait une exposition critique centrée sur les problèmes du pouvoir. Mais la question reste ouverte. On peut imaginer qu'on aura le maximum de domination, de contrôle, ou au contraire que ces nouveaux moyens permettent l'inverse. Ce sont des problèmes de fait et de droit, qui concernent à la fois la politique, l'économie, l'état des citoyens, l'opinion...

Les décideurs ne nous ont pas intéressés parce qu'on connaît leurs critères, qui sont les critères de rentabilité, de performativité.

**CF      L'exposition abrite des prototypes**

Il y a des machines. Les visiteurs sont munis de casques. Trente band-sons sont émises sur les émetteurs qui émettent en infrarouge, réfléchissent sur les radiateurs, et renvoient au sol de façon très circonscrite, de telle sorte que les gens changent d'émission en se déplaçant, sans toucher à rien. C'est un prototype pour lequel il a fallu créer des chaînes de montage et qui est fabriqué par Havre Marine systèmes.

**CF** A l'heure de la cybernétique, de l'informatique, de la télématique, vous semblez dire que toutes ces sciences vont avoir des incidences sur l'art. L'exposition rend-elle compte de cela?

Bien sûr. L'exposition présente quantité d'œuvres qui prennent en compte les technologies pour les nouvelles images, les hologrammes, les images de synthèse, pour l'usage de la lumière dans l'œuvre elle-même. Nous avons réalisé une vaste expérience d'écriture sur machines à traitement de textes. Nous avons mis en réseau vingt-six écrivains, pris dans des domaines différents, et qui ont été rattachés à une machine centrale. Voici une des incidences des technosciences sur les arts, en l'occurrence les arts littéraires. De nombreux artistes travaillent avec différentes machines: images vidéo, underground cinéma, films expérimentaux. Dans le domaine musical, il y a une série de programmes préparés par l'IRCAM, qui rassemble ce qui se fait de plus récent dans l'usage des machines électroniques, des bandes magnétiques, des interventions en temps réel de compositeurs sur l'œuvre ainsi exécutée...

**CF** Vous n'avez pas peur d'une inflation, d'un brouillage, qui dérouterait le visiteur?

On a peur de tout. On vit dans la peur. J'ai travaillé sur commande. Roland Barthes disait que c'est toujours comme cela qu'il faut travailler. C'est une chose agréable, pour certains types de réflexion. Je m'étais proposé de travailler sur le thème "la philosophie sur les nouveaux supports".

**CF** Etes-vous un homme de terrain?

Je suis un homme de terrain en tant qu'enseignant. C'est un sacré terrain, croyez-moi, bien pire que les Indiens de l'Amazonie... J'ai aussi été un vieux "politique".

**CF** Quel effet cela fait-il de préparer une exposition, quand on est un philosophe?

J'ai une impression de grande jeunesse. C'est comme si j'apprenais un nouveau métier, ce qui est un privilège dans notre société. Cela m'a permis de relier des choses que je pensais par ailleurs, avec des choses qui sont dans l'exposition. La relation qu'on peut établir entre un certain déclin des idéaux modernes, qui viennent du cartésianisme, de Galilée, de l'idée d'une maîtrise technoscientifique sur les choses, et d'une transparence finale qui a été reprise au XVIII<sup>e</sup> siècle, au niveau sociopolitique, avec l'essor de l'idée de "république", qui fait d'ailleurs problème aujourd'hui. On le voit actuellement dans des choses comme la crise de l'emploi, la crise de l'école, la crise du Nord et du Sud... Toute cette espèce d'universalité, et de responsabilité que l'Occident s'était assigné. Tout cela, en rapport avec ces nouvelles technologies. Le fait que ces nouvelles technologies se substituent, -et c'est la grande différence- à des opérations de pensée, plutôt qu'à des opérations d'exécution mécanique, ce qui a été le cas des technologies de l'âge de la mécanique, et de l'électricité, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.



Le fait que ce soit au contraire des substituts à des opérations de langage et de pensée oblige nécessairement à réviser profondément la vieille opposition qui a guidé toute la modernité, depuis Descartes: celle d'un sujet, qui est un sujet de pensée et de volonté, et d'une matière qui est inerte, et qui doit être maîtrisée au bénéfice du sujet. En fait, ces machines nous apprennent que nos pensées aussi sont de la matière particulièrement immatérielle. C'est l'électronique, la photonique, ça se déplace à toute allure, c'est insaisissable, on n'arrive pas à la photographier, on a des régions de probabilités de présence pour des corpuscules, qui ont eux-mêmes quelquefois des durées de vie extrêmement brèves, avec des propriétés totalement paradoxales.

Et donc, cela oblige à revenir sur cette idée beaucoup trop sommaire et brutale, et à l'idéal qui lui était associé, à savoir, celle d'un homme enfin totalement libéré de tous ces préjugés, de tous les despotismes possibles, totalement transparent à lui-même. Cela oblige au contraire à constater, que dans l'organisation de la matière qu'on appelait inerte, comme dans la matière vivante, il y a ce qui ressemble à des langages, qui sont des langages partiels, et ils sont nombreux.

C'est comme pour les gommages. Les hommes se sont mis à parler plusieurs langues. C'est bizarre? On n'a jamais assez réfléchi à cela. Pourtant, ce n'est pas évident... Il semble qu'il y ait plusieurs langues aussi dans l'univers, qu'il y ait des zones de déterminisme, des zones sans déterminisme.

A l'issue de ce travail, je suis obligé de réviser toutes ces idées, avec leur retombées politiques, et leurs incertitudes philosophiques.

En ce moment, je m'oriente plutôt vers une sorte de matérialisme, tout en sachant que la matière est elle-même très largement immatérielle, qu'elle est de l'énergie sans forme de grains, très souvent imperceptibles. Il y a donc une espèce d'immanence de l'humanité, à l'univers, qui est très intéressante, et [...]27 tâche est peut-être tout simplement de complexifier encore davantage cette machine –la plus complexe qu'on connaisse– qui est le cortex humain. Ce qui est sûr, c'est que la simplicité, c'est la barbarie, et que ceux qui veulent nous donner du simple sont des barbares, que ce soit dans l'ordre de la pensée, ou dans la politique.

**CF      Les moyens de communication se multiplient, mais on se dit de moins en moins de choses... Pourquoi se multiplient-ils? Pourquoi parle-t-on plus de support que de contenu? Cela laisse songeur...**

Je vois ce que vous voulez dire... Mais il ne faut pas aller trop vite. J'ai un ami californien qui m'a rejoint un jour sur la plage, avec son petit ordinateur de poche. Aussitôt, il s'est mis en communication avec New-York, par le système de télé-conférence. J'ai vu quel genre de messages il envoyait, c'était d'une pauvreté... ce n'est pas très grave. La passion pour le support, ou la machine, est inévitable. Il y a d'abord un émerveillement, puis le désir de se mettre à la hauteur de la complexité de la machine. Quand l'automobile a commencé à rouler, comme le chemin de fer, cela a été pareil. Au fond, les gens prenaient le chemin de fer pour aller à Noisy, et cela les passionnait. Maintenant, cela ne passionne plus personne. On monte dans le TGV, on arrive à Lyon en trois heures, et on ne sait même plus comment cela marche. Cela fait partie du processus d'acculturation au complexe. Cela ne condamne pas automatiquement l'appareil. Quand l'appareil deviendra normal, on fera passer des messages qui deviendront eux-mêmes intelligents.

| 27 – Word not legible.  
(Editors' note.)

**CF** N'existe-t-il pas une surenchère pour l'instant? Les appareils sont de plus en plus complexes, il faudra attendre...

L'humanité est menacée d'un sous-développement culturel par rapport à ce qu'elle peut réellement. Tout va très vite. C'est la même chose pour les sciences. Se tenir au courant du développement scientifique aujourd'hui, ne veut rien dire. Les laboratoires ne publient plus le textes. Ils travaillent en téléxs, ou sur des télescripteurs. L'idée qu'on peut stabiliser un état des choses dans les technosciences ou dans les arts laisse perplexe. Moi, je suis submergé par ce qui se passe dans les arts. Il faut y réfléchir... Et réfléchir prend du temps. Pourtant, la réflexion ne cesse de croître. Depuis deux siècles, la situation pour la réflexion en général a été celle d'une très grande coupure. Il y avait ce qui se passait dans le monde anglo-saxon, et ce qui se passait sur le continent. Chose incroyable, on a vu une véritable sécession de part et d'autre, les uns et les autres ne se préoccupant pas de ce qui se passait en face, préjugant que c'était sans intérêt. Cette barrière est en train de tomber. Au contraire, aujourd'hui se reconstitue une espèce de discussion internationale, qui va tant bien que mal, avec quantités de méprises, mais qui a lieu... A certains égards, cette situation ne s'est pas produite depuis très longtemps, peut-être depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, à la belle époque où les Américains et les Anglais vivaient à Paris... Cette situation est la même dans les sciences. On parle toujours d'américanisation... En fait, l'anglais est une langue véhiculaire, et on n'y peut rien. Il faut que les enfants français l'apprennent à l'école primaire. Cela ne tuera pas le français. C'est une nécessité, pour qu'il y ait capacité de communiquer avec tout le monde, dans le monde, de façon à rendre cette communication plus vaste, et mieux informée. Que nous soyons accablés d'informations de toutes sortes, est inévitable.

**CF** On dit: "surinformation", "inflation", "brouillage".

Oui. Je me souviens d'une définition qu'un savant mathématicien, René Thom, donnait: "L'information, c'est la réponse à une question". Il est évident que nous sommes assaillis par des informations pour lesquelles nous n'avons pas de questions. C'est un effet de brouillage... D'un autre côté, cette situation n'est pas vaine. Après tout, un paysan de l'Ariège n'en avait rien à faire, de ce qui se passait à Honolulu. Néanmoins on lui inflige une information là-dessus. Il y a un bénéfice. Son fils sera un peu mieux informé... Et son petit-fils sera déjà au courant. Vous et moi, on n'a peut-être rien à faire de ce qui se passe aux confins du monde, dans les galaxies les plus éloignées. Néanmoins, cela fait partie de notre univers mental de savoir que le monde est une vaste explosion, et qu'on ne sait pas ce qui se passera. Y aura-t-il une rétraction? Il est très important de savoir que le système solaire a une durée de vie, qu'on est à peu près au milieu de cette vie. Il est très important de mettre cela en rapport avec le fait qu'il y a des navettes, qui permettent d'aller dans le cosmos, et qu'il faudra bien qu'un jour l'humanité fasse un exode, elle le veut bien... Dès qu'on commence à avoir les moyens techno-scientifiques de le faire, tout cela est important.

Dans la tête des petits enfants d'aujourd'hui, c'est un mode d'accès brutal, grossier, qui demande mille raffinements, mais qui est un processus d'acculturation de l'humanité à sa propre culture. C'est une version optimiste... Je peux vous donner l'autre. Très souvent, les médias ne font pas un travail d'acculturation suffisant.

Même si vous avez un très bon film, une très bonne enquête ethnographique sur la situation des Indiens au Brésil, une mission scientifique, très souvent, c'est fait pour faire plaisir, pour conforter les gens dans une idée qu'ils ont déjà d'eux-mêmes, de la situation de l'humanité, et pas assez "culturel" au sens noble du terme. En principe, les médias ont cette tâche culturelle. A la différence de l'école, qui a aussi une tâche culturelle, mais qui est obligatoire. Pour attirer les gens, il faut leur faire plaisir. Mais si on ne leur fait que plaisir, on ne leur apprend rien. Apprendre n'est pas plaisant. Apprendre, cela veut dire accepter d'être déstabilisé, de passer pour un imbécile, de s'inquiéter, de se poser des questions. Donc, si on remplit vraiment cette tâche culturelle, c'est toujours finalement en soupesant simultanément ce qu'il faut concéder à l'attraction, à la séduction, d'un côté, et ce qu'il faut concéder absolument à l'apprentissage, avec tout ce que cela comporte d'inquiétude. Généralement, on va plutôt vers la séduction, parce qu'on a un meilleur taux d'écoute...

**CF** Vous parlez de la dictature des indices d'écoute?

C'est l'ennemi n° I. C'est comme si on jugeait un bon enseignement au nombre d'étudiants... Moi, je connais des cas de chercheurs absolument éminents qui ont trois étudiants... Je sais pertinemment que leurs recherches feront date, et qu'on sera bien obligé d'en passer par là dans dix ans. Cela s'est déjà produit mille fois. L'exposition s'inscrit dans cela... Au fond, on demande aux gens de laisser ouverte leur sensibilité, de commencer par ne pas résister... ou de ne pas commencer par résister.

**CF** Les nouvelles technologies vont-elles modifier notre façon d'appréhender les œuvres d'art? Qu'en est-il de l'"aura" dont parlait le philosophe Walter Benjamin? "Au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura".

Je dis toujours aux gens, "Vous allez voir, c'est une exposition très douce". Il y a de quoi rêver, de quoi procéder à l'anamnèse... Cela fait travailler à la fois l'imagination et la mémoire. Je ne vois pas pourquoi, sous prétexte qu'on a des moyens qui sont réputés "durs", mais qui sont intéressants par leur côté "soft", et non par leur côté "hard", on serait automatiquement privé de l'"aura". L'idée de Benjamin était: "Du moment qu'on est dans la reproduction mécanique, industrielle, électrique... Alors cet aspect disparaît." Je n'en suis pas sûr du tout. Le seul point qui devrait faire problème, c'est celui de la singularité. Effectivement, on sort d'une ère où les œuvres étaient des "uniques". On va vers une ère où les œuvres sont des multiples. Cela change l'accès à l'œuvre. Mais il y a de l'aura dans les très grands films. Le passage par la caméra ne retire rien, et apporte les choses spécifiques de ce nouveau support.

CF      Vous consacrez une grande part à l'architecture dans cette exposition...

Il y a une fantastique crise dans l'architecture, après le déclin du mouvement moderne, sans parler du mouvement post-moderne, qui n'est pas un mouvement, mais un renoncement au mouvement. Il y a un éclectisme plaisant, qui n'a plus d'idéal. Je ne critique pas ces architectes, car ils ont au moins le mérite de faire état d'une crise très profonde. Nos sites d'architecture montrent cela : "Quels sont les problèmes dramatiques que rencontre l'architecture aujourd'hui? Que veut dire bâtir aujourd'hui?"

On a su pendant des siècles, et même des millénaires que c'était rendre hommage à des dieux, à des rois, à des princes, à des institutions républicaines... Et puis, il y a eu le mouvement moderne, qui a rendu hommage aux matériaux, aux sites. Plusieurs tendances existaient. Puis il y a eu un hommage à la collectivité en tant que telle, en tant que masse. A présent, on peut avoir tous les matériaux de construction que l'on souhaite. On n'est plus obligé de travailler avec l'acier, la fonte, la pierre, ou la brique. Le matériau est conçu en fonction de la finalité du bâtiment. Tous les vrais problèmes se placent au niveau de la finalité. Tous ces sites vont converger vers une idée très simple, qui est que le débat architectural a lieu sur le papier. Il faut avoir des idées "papier". C'est une crise. C'est une très bonne crise. C'est la même crise que celle de la physique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle -il n'y a rien de meilleur que ces crises-là...

CF      Alors, vive la crise?

[Fin de l'entretien]

## **18. Lyotard interviewed by Pierre Lévy: “Entretien avec J.-F. Lyotard à propos de l’exposition *Les Immatériaux*” (French)**

This interview was published in *Terminal* 25, 1985, p. 3–5. The editors do not have information about the date of this interview, but the way Lyotard speaks of the visitors suggests that the exhibition was already open. This interview was continued in a later issue of the journal (27–28, 1986), with Eric Braine joining Pierre Lévy as interviewer (see the following interview, below).

**PL Pourquoi ne pas avoir présenté de point de vue critique sur les plans sociale, politique, éthique, en évoquant les nouveaux conflits sociaux qui naissent de l’introduction des nouvelles technologies par exemple?**

Nous avons préféré laisser la responsabilité de cette interrogation au visiteur. La question a été discutée dans l’équipe. Nous avons choisi de présenter une dramaturgie pour que les gens soient “saisis dedans”, qu’ils aient l’occasion de tirer le message dans le sens qui leur paraîtrait le plus propre. Le parti a été pris de faire sentir plutôt que d’enseigner. C’est que nous mêmes sentons la situation, la conjoncture, plutôt que nous ne nous pouvons encore la penser. Et une fois ce parti pris, il était impossible dans l’économie générale de l’exposition, d’introduire une problématique ouvertement socio-politique ou éthique. Cela aurait voulu dire qu’à l’intérieur de cet espace de sensibilité, on ouvre un espace local où ces questions auraient été posées en tant que telles. Cela ne s’inscrivait pas dans le projet.

**PL Vous avez voulu rendre sensible un certain nombre de choses plutôt que d’avoir une démarche pédagogique et explicative. Mais est-ce que cela ne risque pas de renforcer la fascination des gens pour les techno-sciences plutôt que de les aider à aller au-delà?**

Le mot fascination est impropre si j’en juge par le mode de visite. Il y a quelques sites où il y a de la fascination: celui des vidéo-clips où le public stationne. Ce site là est fascinant, et aussi pédagogique. On y contemple et on y analyse les procédures et les thèmes employés par ce genre nouveau. En général, nous avons évité d’être fascinants. Le mode de présentation comporte toute une série de précautions à cet égard. Dès le début le texte de Beckett est dissuasif. Il ne dit certainement pas: “Oh quelle merveille, voilà ce qui nous attend!” Ensuite, il y a le “nu vain” qui est plutôt sévère puisqu’il rappelle quelque chose qui est le commencement toujours renouvelé d’une certaine forme de mort. L’idéal technologique du remplacement de l’humain par la machine. Je ne crois pas que la séquence de Monsieur Klein soit particulièrement fascinante en tant que gadget technologique. Même chose pour la “deuxième peau” qui n’est pas présenté non plus comme un “miracle” de la bio-technologique contemporaine, mais comme une question sur les frontières de notre corps. “L’ange” qui est une allusion à la chirurgie de trans-sexuation, n’est pas présenté pour signifier: voyez, c’est merveilleux, on pourra changer de sexe comme on voudra. Il rappelle au contraire que le désir est clivé, que l’opposition masculin/féminin est constitutive. Tout le début de l’exposition pèse ainsi dans le sens d’un rappel du prix en oubli que fait payer cette métaphysique qui s’appelle technologie.

D'autre part, le parti d'organiser tout l'espace en rideaux de trames métalliques n'a pas pour fin de séduire. Là j'invoque le mode même de la visite. Les gens ne dévorent pas l'exposition, ils ne la traversent pas, je dirai même que d'une certaine façon, ils ne la visitent pas. Ils déambulent dedans, ils s'interrogent. Un dispositif s'avère particulièrement propre à toucher le but qui était le nôtre, attendre le sentiment et la réflexion (ce qui va ensemble). C'est l'introduction du son (textes et musiques) dans la mise en scène. Si vous regardiez un robot industriel comme celui que Peugeot nous a prêté, avec aux oreilles un texte comme celui de Kleist sur la marionnette, sur la grâce merveilleuse de cette marionnette, dix fois supérieure à celle d'aucune gestuelle humaine –Kleist dit que la grâce de l'automate mécanique parfait est équivalent à celle de Dieu même– alors le robot que vous croyez “bien connu” prend une tout autre allure, vous le regardez autrement, il porte évidemment le projet métaphysique de la technologie.

Nous avons pris suffisamment de précautions pour éviter la fascination. Ce n'est pas un musée technologique. L'exposition ne procure pas un optimisme particulier. Ni un pessimisme d'ailleurs. L'abondance des sites d'art va dans le même sens.

**PL La fin revêt quand même un caractère plus technologique...**

Le labyrinthe du langage, en effet, lui, peut paraître plus “technologique”. C'est aussi qu'il est constitutivement plus “interactif”, qu'il fait passer la métaphysique en actes, et la laisse moins voir.

**PL Et le fait de ne pas prendre pour argent comptant la signification manifeste des choses? ...**

Quelle est la signification manifeste des choses?

**PL Oui... Cela a l'air compliqué par les développements récents de la science et de la technologie. Mais n'est pas ce que fait la philosophie depuis vingt-cinq siècles?**

Absolument, je vous remercie.

**PL Rattacher cela aux techno-sciences n'est-ce pas trop leur prêter et faire oublier qu'il s'agit du regard que jette le philosophe?**

Le philosophe essaie d'articuler. Il écrit, il se bat avec sa langue. Il essaie de penser, c'est autre chose. Il n'a pas pour destinataire le grand public. Il le sait d'origine. D'une certaine façon il y a renoncé. Dans l'exposition nous avons pour destinataire le grand public, cela change tout. Il y a certes beaucoup d'écriture dans l'exposition, l'exposition est très écrite. Comment l'avons-nous faite? Nous sommes partis d'une organisation du thème fortement conceptuelle. Nous avons atterri très lentement sur le 5e étage du Centre Pompidou, pour y déposer finalement la topographie qu'est celle de l'exposition. Nous avons écrit la lumière, écrit les trames, écrit les différentes séquences, les “cinq fibres “ Mais cette écriture s'inscrit non pas sur le papier mais sur les supports propres d'une exposition: l'espace, le visible, l'audible, le temps. Le sentiment de suspicion par rapport au “manifeste” comme vous dites, c'est bien cela

que nous avons cherché à obtenir, mais non pas au niveau de l'entendement des gens, nous savons bien que les gens ne lisent pas les philosophes et qu'une exposition n'est pas un livre de philosophie, on a essayé de l'obtenir à l'endroit de leur sentiment. Or, le sentiment esthétique, au sens le plus noble du terme, et l'équivalent pour le grand public, pour la communauté sociale, de la réflexion philosophique: il entendifie un sentiment vague, une impression partagée. Et ainsi il l'approche de la conscience et de la réflexion. C'est pourquoi nous avons essayé de faire de l'exposition elle-même une sorte d'objet d'art.

**PL** Pourquoi n'avoir pas essayé de faire quelque chose de beau?

Parce que le "beau" au sens où vous l'entendez je suppose, c'est le fascinant, c'est le beau industriel, c'est le design. Nous avons cherché du côté de quelque chose que, dans la grande tradition réflexive, on appellerait esthétique du sublime plutôt que du beau. Cela dit, je la trouve belle, l'exposition, mais en effet pas dans le sens du design.

**PL** Vous dites viser le grand public, mais n'avez-vous pas peur que la densité d'un certain nombre de textes et la situation assez étrange dans laquelle les gens sont placés ne les rebutent? Vous avez refusé la tradition didactique (dans la présentation) des grandes expositions de Beaubourg comme Paris-Berlin ou Paris-Moscou qui réinsufflaient le social dans les arts. Ne risquez-vous pas un trop grand effet d'étrangeté?  
L'expérience que vous avez déjà de la pratique que les gens ont de l'exposition démontre-t-elle que vos hypothèses étaient les bonnes?

C'est encore trop tôt pour le dire. (Et ce sera toujours trop tôt pour une vraie "démonstration"). Ce que je vois, c'est que les gens viennent en nombre. Les taux d'entrée sont comparables à ceux des grandes expositions pédagogiques. Il y a des gens qui sortent furieux. Ce n'est pas la réaction la plus fréquente. Les textes provoquent un effet d'amplification par rapport à ce qui se voit, déstabilisent toute identification, plongent les visiteurs dans un sentiment de doute. Doute non seulement sur la finalité de l'exposition mais sur celle de leur propre vie et de leur société. Je parle ici des jeunes générations, le public que nous cherchions. Le plus jeunes n'ont aucune difficulté à entrer dans le jeu. Ils s'y sentent à l'aise. Ils ne viennent pas tellement pour avoir une image claire d'eux-mêmes. S'ils s'identifient, c'est au titre du trouble qu'eux-mêmes éprouvent. Ils voient cette exposition comme une espèce d'abstract, de condensé d'une situation générale. Ne pas être rebuté, ne pas être non plus fasciné. S'identifier, mais sous la condition que ce soit à une difficulté d'identité. Mon sentiment est que cela marche assez bien en ce sens. Au moins pour les jeunes. Beaucoup d'anciens au contraire, des gens de ma génération, sont troublés dans leur tradition humaniste. Les anciens sont des "modernes" et cette exposition n'est pas moderniste. Je veux dire : elle ne flatte pas l'idée d'une toute-puissance du sujet humain.

PL      **Que pensez-vous que l'utilisation des ordinateurs peut apporter à la musique, à la littérature, aux arts visuels? Quel renouveau cela peut-il représenter?**

Une partie du catalogue, *Épreuves d'écriture*, a été faite à partir d'une expérience d'écriture sur ordinateurs en réseau. J'en rappelle le protocole.

Une trentaine d'"écrivants" commentent chacun sur son ordinateur, une série de mots thématiques imposés. Ils s'expédient leurs textes par voie télématique. Après deux mois l'expérience est interrompue. Le résultat est passé tel quel sur le papier. Qu'arrive-t-il à l'écriture? Confusion des auteurs et des lecteurs, du privé et du public? Hégémonie du contexte et du pré-texte sur le texte? Télésopage des phrases de l'écriture artisanale? A coup sûr traumatisme de l'écrivain .

L'expérience portait strictement sur la pragmatique de l'écriture, c'est-à-dire sur le fait que les "auteurs" étaient dans une situation d'interrelation qui n'est pas traditionnelle. Ils ne disposaient pas de leur brouillon, ils ne pouvaient pas le rouvrir, étaler ce qu'ils avaient déjà écrit, le reprendre, etc. puisque les premiers jets étaient en mémoire dans la machine au même titre qu'un texte dit définitif. Dès que c'était mis en mémoire, c'était lisible immédiatement par les autres. Il y avait donc interférence de l'écriture solitaire avec sa mise en réseau, c'est-à-dire sa diffusion. De là, un trouble. Nous l'avons analysé à la fin du volume dans un Post-Scriptum de l'équipe, auquel je vous renvoie. Maintenant, vous me questionnez plus largement sur l'incidence des machines de langage et de pensée, sur la littérature... Il me semble que d'une certaine façon elle ne change pas grand-chose et que d'un autre côté elle provoque des modifications. Il faut assumer cette contradiction si l'on veut être sérieux. Quant au fond, la question est: qu'est-ce que c'est la littérature? Il est bien évident que ce ne sont pas les machines qui vont changer ce fond. Qu'est-ce qu'un écrivain? Quelqu'un qui travaille sur, avec et contre sa langue au sens le plus large du terme. Non seulement sur sa langue maternelle, éventuellement sur les autres langues qu'il a apprises, mais aussi sur une énorme quantité de choses qui forment sa langue: toutes ses lectures, tout ce qui a déjà été écrit. Un écrivain est un homme qui lit –comme Malraux disait qu'un peintre est un homme qui regarde des tableaux. Quand on se met à écrire, il faut lutter contre tout cela, contre ce que la langue dit toute seule, ce que la langue, cultivée ou non, a déjà dit. Car on a à faire passer, à insinuer quelque chose qui n'a pas été dit. De là la souffrance, comme chacun sait (même chose en peinture). Ce travail s'appelle dans le vocabulaire idéologique contemporain "création" (le terme est romantique). C'est se battre contre ce qui est déjà pour ce qui n'est pas encore. Quand on n'est pas un imbécile, on a du mal à croire qu'on en est digne de le faire. Si la littérature exige quelque chose comme cela, alors les machines dont nous parlons, qui sont des machines à faire des romans, des contes, des poèmes, des récits ou à moduler des romans, ne sont pas vraiment littéraires. Elles me semblent simplistes. Elles sont essentiellement structurales. Elles ont en mémoire des structures, de phrases ou de plus gros ensembles, de paragraphes, voire même de chapitres entiers de romans. Ce sont les machines à syntaxe dure, depuis la phonologie jusqu'à la grammaire, et même à la "littérature" si l'on veut, mais au sens de "genres littéraires", des syntaxes sont mises à disposition du public qui peut fabriquer des morceaux de "littérature", entendez des séquences de langage que ce public peut reconnaître comme appartenant à tel genre littéraire.



PL ... Et qui ne vont pas forcément générer nouveaux genres.

Surtout pas. Vous voyez que le processus induit par ces machines va exactement à l'encontre du travail d'écriture: produire du reconnaissable, et non pas dire ce qui n'a pas été dit.

PL Qu'en est-il du processus de l'écrivain qui revient sur son texte, qui le rature. On voit avec les machines à traitement de textes que les gens ont de plus en plus tendance à confier à la machine des ébauches et des brouillons?

C'est cela. C'est ce que dit l'un des "auteurs" qui a participé à l'expérience d'écriture en réseau.

PL On le constate même dans les entreprises où un brouillon est tout de suite mis en machine.

Donc diffusé.

PL N'y a-t-il pas là un manque de retenue? Ne risque-t-on pas d'avoir une inflation d'ébauches, d'essais?

Je constate le fait comme vous. Il est sûrement très important en ce qui concerne l'écriture proprement dite. Nous avons de plus en plus de textes de premier jet, qui ne sont pas élaborés au plan de l'écriture. La tâche que je définissais tout à l'heure devient plus difficile. Cela exige que celui qui a une vocation littéraire une résistance plus forte à l'emportement du "déjà", du prêt-à-penser, du ready-made...

PL Retenir au maximum ses pensées avant de les confier à la machine...

Oui, je mettrais cela au compte d'une stratégie plus générale de la résistance.

PL C'est ce que l'on demande aux programmeurs: coder leur programme le plus tard possible –les meilleurs programmes sont ceux qui sont restés dans l'esprit le plus longtemps possible.

C'est rendre hommage à cette machine incomparable qu'est le cortex humain. C'est ce que nous avons essayé de faire pour la mise en espace de l'exposition. Elle est restée comme cela des mois durant au niveau du concept... On l'a retenue très longtemps. Surtout ne pas se dépêcher de mettre en espace.

**PL**      **Mettre le plus possible d'ordinateur dans les écoles et à long terme, un enseignement qui serait centré sur l'aptitude à élaborer des algorithmes, des modèles formels, qu'en pensez-vous?**

Je suis favorable à cela. On peut émettre des réserves majeures par rapport à l'usage des machines, cela dit ce n'est pas une raison pour ne pas en faire usage. Si l'on avait dit au XVe siècle: regardez nos beaux manuscrits, on ne va pas se livrer à cette cochonnerie qu'est la page imprimée... Ou même, si l'on avait dit: à quoi bon écrire? C'est tellement plus simple de parler... Il est clair que l'ordinateur média sera forcément la manière d'écrire. Il y a tout intérêt à ce que les enfants apprennent bientôt à s'en servir. En ce qui concerne l'apprentissage de modèles formels, je crois aussi qu'il faut le répandre considérablement. On s'en est aperçu en travaillant avec Mario Borillo, linguiste, mathématicien et logicien, qui faisait partie de notre comité scientifique. Les modèles actuels qui commandent les programmes des machines, sont des modèles durs, formellement trop simples. La langue ordinaire est d'une complexité considérable non seulement parce qu'elle joue avec une multitude de modèles, mais parce que chacun d'eux est ouvert. Dans la moindre de nos phrases, la stratégie du sens est en général supérieure à celle d'une phrase de langage machine. Il y a donc intérêt à enseigner très vite et à beaucoup de gens les modèles actuels, de façon qu'ils s'aperçoivent bientôt de leur pauvreté.

**PL**      **Ah! C'est dans cette optique!**

Et de façon que le travail vers une complexification croissante s'accélère. Je crois qu'il est très important, c'est notre tâche à tous, que l'humanité abandonne sa demande de simplicité. Il faut qu'elle apprenne qu'il lui est bon d'être frustrée de cette demande de simplicité. Car il faut qu'elle se mette à la hauteur des tâches extraordinairement complexes qui l'attendent en ce qui concerne la manipulation du sens. C'est la seule perspective pédagogique sérieuse. On est cultivé à proportion qu'on a complexifié des problèmes qui paraissaient simples. C'est tout. La demande de simplicité est barbare...

## 19. Lyotard interviewed by Pierre Lévy and Eric Braine: “L’élitisme pour tout le monde” (French)

This interview was published in *Terminal*, No. 27–28, April–May 1986, p. 20–22. It is the continuation of an earlier interview that was conducted by Pierre Lévy alone and had appeared in issue no. 25 of the same journal. We don’t know when it was conducted, or whether both were conducted at the same time.

**PL/EB** Que pensez-vous que l’utilisation des ordinateurs peut apporter à la musique, à la littérature, aux arts visuels? Quel renouveau cela peut-il représenter? <sup>28</sup>

Une partie du catalogue, *Épreuves d’écriture*, a été faite à partir d’une expérience d’écriture sur ordinateurs en réseau. J’en rappelle le protocole.

Une trentaine d’“écrivants” commentent chacun sur son ordinateur, une série de mots thématiques imposés. Ils s’expédient leurs textes par voie télématique. Après deux mois l’expérience est interrompue. Le résultat est passé tel quel sur le papier. Qu’arrive-t-il à l’écriture? Confusion des auteurs et des lecteurs, du privé et du public? Hégémonie du contexte et du pré-texte sur le texte? Télécopage des phrases de l’écriture artisanale? A coup sûr traumatisme de l’écrivain.

L’expérience portait strictement sur la pragmatique de l’écriture, c’est-à-dire sur le fait que les “auteurs” étaient dans une situation d’interrelation qui n’est pas traditionnelle. Ils ne disposaient pas de leur brouillon, ils ne pouvaient pas le rouvrir, étaler ce qu’ils avaient déjà écrit, le reprendre, etc. puisque les premiers jets étaient en mémoire dans la machine au même titre qu’un texte dit définitif. Dès que c’était mis en mémoire, c’était lisible immédiatement par les autres. Il y avait donc interférence de l’écriture solitaire avec sa mise en réseau, c’est-à-dire sa diffusion. De là, un trouble. Nous l’avons analysé à la fin du volume dans un Post-Scriptum de l’équipe, auquel je vous renvoie. Maintenant, vous me questionnez plus largement sur l’incidence des machines de langage et de pensée, sur la littérature... Il me semble que d’une certaine façon elle ne change pas grand-chose et que d’un autre côté elle provoque des modifications. Il faut assumer cette contradiction si l’on veut être sérieux. Quant au fond, la question est: qu’est-ce que c’est la littérature? Il est bien évident que ce ne sont pas les machines qui vont changer ce fond. Qu’est-ce qu’un écrivain? Quelqu’un qui travaille sur, avec et contre sa langue au sens le plus large du terme. Non seulement sur sa langue maternelle, éventuellement sur les autres langues qu’il a apprises, mais aussi sur une énorme quantité de choses qui forment sa langue: toutes ses lectures, tout ce qui a déjà été écrit. Un écrivain est un homme qui lit – comme Malraux disait qu’un peintre est un homme qui regarde des tableaux. Quand on se met à écrire, il faut lutter contre tout cela, contre ce que la langue dit toute seule, ce que la langue, cultivée ou non, a déjà dit. Car on a à faire passer, à insinuer quelque chose qui n’a pas été dit.

<sup>28</sup> — This question and its answer already form part of the interview by Pierre Lévy for *Terminal*, No. 25, whereas the following questions and answers are different from those in this previous interview. (Editors’ note.)

De là la souffrance, comme chacun sait (même chose en peinture). Ce travail s'appelle dans le vocabulaire idéologique contemporain "création" (le terme est romantique). C'est se battre contre ce qui est déjà pour ce qui n'est pas encore. Quand on n'est pas un imbécile, on a du mal à croire qu'on en est digne de le faire. Si la littérature exige quelque chose comme cela, alors les machines dont nous parlons, qui sont des machines à faire des romans, des contes, des poèmes, des récits ou à moduler des romans, ne sont pas vraiment littéraires. Elles me semblent simplistes. Elles sont essentiellement structurales. Elles ont en mémoire des structures, de phrases ou de plus gros ensembles, de paragraphes, voire même de chapitres entiers de romans. Ce sont les machines à syntaxe dure, depuis la phonologie jusqu'à la grammaire, et même à la "littérature" si l'on veut, mais au sens de "genres littéraires", des syntaxes sont mises à disposition du public qui peut fabriquer des morceaux de "littérature", entendez des séquences de langage que ce public peut reconnaître comme appartenant à tel genre littéraire.

**PL/EB** Quelle forme pourrait prendre une philosophie assistée par ordinateur?

C'est la première fois que j'entends cette formule démoniaque, qui m'intéresse.

**PL/EB** Pensez-vous que la réflexion philosophique sur l'informatique et les nouvelles technologies soit suffisante?  
N'y a-t-il pas une carence énorme, en particulier en France?

Il y a eu un trou dans la tradition académique française, un trou qui concerne l'épistémologie. Depuis Bachelard jusqu'à la réapparition de logiciens qui sont allés faire leurs études aux États-Unis, il n'y a rien eu, à part un courant fort intelligent qui était lié aux recherches mathématiques de Bourbaki. Il y a eu une négligence liée à l'existentialisme, à la phénoménologie. Mais ce retard est en train d'être rattrapé avec la génération qui a aujourd'hui 30 ans, avec des logiciens, avec des ingénieurs.

**PL/EB** A défaut d'intelligence de la révolution vivons nous une "révolution de l'intelligence"?

C'est l'intelligence qui est révolution. Qu'est-ce qu'être intelligent? C'est avoir appris ces choses et se dire: "Et si on faisait autrement?" Cela veut dire changer les modèles et les manières de penser, les structures, déplacer les problèmes. Si vous entendez révolution de l'intelligence au sens de mettre de l'intelligence à la disposition de tous par les nouvelles technologies, c'est une révolution au sens commercial du terme et je ne me sens pas concerné. Comme si l'intelligence était une marchandise! Mais si je regarde l'histoire des sciences et des arts depuis un siècle je vois des révolutions au sens de Kuhn. Quelqu'un comme Duchamp a complètement révolutionné l'intelligence du phénomène artistique, parce qu'il était prodigieusement intelligent. Il en va de même pour Einstein. Il ne s'agit ni de l'intelligence de la révolution ni de la révolution de l'intelligence, mais à mesure où de plus en plus d'opérations mentales relativement simple sont prises en charge par les machines, par les mémoires ou par les programmes, cela veut dire que l'intelligence va devenir de plus en plus la chose que les machines n'arrivent pas à accomplir.

**PL/EB** Vous dites que *Les Immatériaux* était essentiellement une exposition problématique. Mais avez-vous quelque chose de positif à dire? Quelle est votre thèse?

On ne peut pas dire quelque chose de positif. Une thèse cela voudrait dire "voilà ce que va être le 21<sup>e</sup> siècle, voilà comment cela se nommera".

**PL/EB** Cela pourrait être éthique, vous dites: "Je ne sais pas si on arrivera à mécaniser l'intelligence ou la création", mais faut-il essayer de le faire? Faut-il dépenser les crédits de la recherche sur ce sujet?

Votre question présuppose que nous sommes maîtres de ces développements or nous n'en sommes pas maîtres.

**PL/EB** On peut avoir un avis.

Un avis est une chose, une prescription en est une autre.

**PL/EB** Une prescription alors.

Une prescription supposerait qu'elle puisse être suivie d'effets, or et c'est ce qu'avait bien vu Lewis Mumford, ni les sciences, ni les techniques, ni les arts n'ont jamais été motivés par une demande.

**PL/EB** Mais il y a bien des programmes de recherche militaire!

Les techniques et les sciences ne cessent de déstabiliser ces programmes de recherche militaire : on lance un programme, et il est dépassé bien avant qu'il soit fini, on est alors obligé de le reviser en cours de route.

Il y a des choses à préserver, mais elles sont de l'ordre de la défensive, pas de la prescription. Attention! On a opposé des raisons analogues à Pasteur, pour qu'il n'aille pas regarder dans le sang des gens. Qu'on fasse des manipulations génétiques n'appelle chez moi aucune objection de principe.

**PL/EB** Et si on fabrique des gens identiques?

Ce n'est pas cela que l'on fera. Vous avez dans la tête le fantasme des pouvoirs, comme s'il y avait encore des pouvoirs, qui étaient maîtres du monde... Vous avez "1984" dans la tête!

**PL/EB** Mais le marché... les intérêts commerciaux...

Le marché a intérêt à diversifier, il va vers la singularité, il va vers le complexe. Il lui faut sans arrêt ouvrir des créneaux, susciter une diversité de demandes. On ne va pas du tout dans le sens d'une massification. Et cela sera, donc, une limite objective au clonage.

**PL/EB** Au bout du compte, que préservez-vous?

Ce que je demande qu'on préserve c'est la possibilité, offerte à tous (tous n'en profiteront pas) de tout complexifier, c'est-à-dire de complexifier leur approche d'eux-mêmes, leur approche du monde sensible, leur approche du monde sentimental et intellectuel. Cela s'appelle la culture!

**PL/EB** Préserver la culture, pas de barbarie simplificatrice, fut-elle technologique?

Maintenant si vous me dites: "Et les droits de l'homme?" Eh bien, je vois les droits de l'homme comme cela: c'est le "droit à la complexité". Donc n'interdire aucune diffusion que ce soit, ne pas fabriquer des êtres qui n'auraient pas le désir de complexité.

**PL/EB** C'est une vision assez élitiste!

Oui, l'élitisme pour tout le monde. Ce n'est pas un projet démocratique, mais un projet parfaitement républicain. Ne pas rendre le peuple comme il est, mais élever à la hauteur d'une République. Le sujet d'une République, dans la vieille tradition, est un citoyen éclairé, un être très complexe, et il fait le produire parce qu'il n'existe pas.

## **20. Lyotard interviewed by Florian Rötzer: “Französische Philosophen im Gespräch: Lyotard” (German)**

The conversation between Florian Rötzer and Jean-François Lyotard took place in December 1985, as part of a series of conversations that Rötzer conducted with contemporary philosophers for the South German broadcaster, *Bayrischer Rundfunk*. We excerpt from a longer conversation the section that was related to *Les Immatériaux*. The conversation was conducted in French. According to Rötzer, the translation into German was made directly from the tape recording of the entire conversation, which has not been preserved and of which no French transcription was made.

[...]  
FR **Sie haben kürzlich im Centre Beaubourg eine Ausstellung gemacht: ‘Les Immatériaux’. Dort haben Sie Innovationen wie etwa die neuen Informationstechnologien aufgenommen, um von der Problemlage der Gegenwart aus neue philosophische Fragen zu erschließen: Was ist die Materie? Wie sind die Beziehungen der Menschen zur Natur? Sie sprechen von einer neuen Sensibilität. Kommt da nicht doch das Moment einer sehr relevanten Zeitdiagnose in das philosophische Denken hinein?**

Hier habe ich die Rolle eines Intellektuellen eingenommen, nicht die des Philosophen. Es ging nicht darum, philosophische Fragen aufzuwerfen, sondern den Besuchern begreifbar zu machen, daß sie sich in einer Welt befinden, die sich ändert, und daß sich dadurch mehr und mehr Fragen aufdrängen – der Anspruch war nicht, die Antworten zu geben. Solche Fragen entstehen vor allem aus der wissenschaftlich-technischen Entwicklung, die zu einer Veränderung des Verhältnisses von Wissen und Welt geführt hat, also im Zusammenhang mit der Theorie der Materie, mit dem Problem von Raum und Zeit, wie es die physikalische Theorie aufgeworfen hat, und mit der veränderten Stellung des Menschen in dieser Welt. Wir haben den Schwerpunkt auf das gelegt, was man die neuen Technologien nennt. Das wirklich Neue an ihnen ist, daß sie Automaten und andere Substitute produzieren, Prothesen für Operationen, die man bislang als mentale angesehen hat, wie das Gedächtnis, die Lösung von kleinen mathematischen Problemen, die Herstellung von Werken, die der durch Regeln wohldefinierten Literatur angehören. Zu denken ist auch an die Probleme, die sich aus der Möglichkeit zur Synthetisierung von Bildern und Tönen ergeben, aber der Schwerpunkt lag auf dem Verhältnis der neuen Technologien zur Sprache. An den synthetisierbaren Bildern und Tönen zeigt sich, daß die neuen Technologien die Künste ganz allgemein berühren. Denn wenn die Materie der Kunstwerke selbst, die Höhe und Intensität, ja sogar die Klangfarbe der Töne (dasselbe gilt für die Farben), durch einen Kalkül produziert werden kann, muß das den Status der Kunst erheblich verändern. Niemand kann heute schon sagen, was sich damit alles verändert. Das ist eine offene Frage, darüber wird weiter nachzudenken sein.

Sind das nun Probleme, die von außerhalb kommen, die auf externe Gründe zurückzuführen sind? Meine Antwort ist auch in diesem Fall wieder: ja und nein. Nehmen Sie etwa die Frage, wie es sich verhält mit dem, was man künstlerisches 'Schaffen' nennt: nimmt der Aspekt des Schöpferischen zu oder nimmt er ab, wenn man mit synthetischen Objekten und Materialien arbeitet? Man kommt wieder auf ein: ja und nein. Ja, er nimmt zu, weil man sein Material herstellt, und nein, weil man, genau dadurch, daß man das tut, das Material nicht beherrscht. Das ist ein höchst interessantes Paradox. Ich erinnere mich an eine lange und sehr lebhaft Diskussions mit einigen Musikern, die mir sagten: man kann alle Klänge herstellen, aber das Problem bleibt das ihrer Form. Das ist wirklich ein Problem der Ästhetik vom 18. Jahrhundert bis heute, und die Künstler, die mit diesen neuen Maschinen arbeiten, werden zwangsläufig damit konfrontiert. Ich fühle mich bei solchen Fragen als Philosoph ganz in meinem Element.

Mit 'intellektuell' will ich sagen, daß eine Ausstellung wie diese sich an die Öffentlichkeit richtet, nicht an den 'Großen Anderen', der uns zum Denken verpflichtet. Der Adressat ist also in diesem Falle höchst empirisch und selbst im voraus eindeutig bestimmbar. Man hat es mit einer festen Zielgruppe, wie man in den Medien sagt, zu tun und daraus resultiert eine ganz andere Art von Arbeit. Wenn man mich fragen würde, warum ich so etwas mache, dann würde ich sagen, daß das einen Teil der Verantwortlichkeiten darstellt, die man übernehmen muß. Man lebt in einer Gesellschaft, man schließt sich drei Jahre in einem Zimmer ein, um ein philosophisches Buch zu schreiben, und dann sagt man sich: Gut, man hat auch als Denker, als 'citoyen penseur' eine gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen.

**FR** Wenn Sie über die Ausstellung, aber auch über das Collège International de Philosophie, an die Öffentlichkeit treten, so nehmen Sie den Status des Intellektuellen für sich in Anspruch, übernehmen aber auch Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit. Andererseits behaupten Sie, daß durch die Verselbständigung der einzelnen Disziplinen jede Verantwortung gegenüber der Gesellschaft verschwunden sei, daß es also etwa autonome Mikrowelten der Malerei oder der Philosophie gibt, die auch untereinander nicht zusammenhängen. Wie vereinbaren Sie beides?

Das ist ohne weiteres zu vereinbaren, weil es auch hier wieder um die unterschiedlichen Funktionen des Philosophen und des Intellektuellen geht. Der Philosoph hat die Aufgabe, die Möglichkeitsbedingungen z.B. der Malerei zu untersuchen, indem er der Frage nachgeht: Was heißt es überhaupt zu malen? Warum malen die Menschen oder machen Musik? Er entdeckt dabei zwangsläufig eine Heterogenität im Verhältnis der einzelnen Künste zueinander, die nicht allein auf die unterschiedlichen Materialien, sondern auf weit fundamentalere Ursachen zurückzuführen ist, etwa darauf, daß die Musik wesentlich eine Kunst der Zeit ist und die Malerei eine Kunst des Raumes. Auch innerhalb jeder Kunst sind solche Unterschiede festzustellen, weil ganz verschiedene Herangehensweisen möglich sind: was etwa bei der Bild-Kunst Duchamps auf dem Spiel steht, ist sicher etwas völlig anderes als bei Delacroix. Ähnlich läßt sich das von der Musik sagen. Es ist die Aufgabe des Philosophen, hier so genau wie möglich zu unterscheiden, in der Differenzierung also so weit wie möglich zu gehen.



Was nun die Aufgabe des Intellektuellen angeht, die ganz auf die Öffentlichkeit ausgerichtet ist, kann es von Interesse sein und sogar geradezu eine politische Pflicht darstellen, von Zeit zu Zeit eine Art Tableau zu entwerfen über den Stand der Dinge und die Gegenwartsfragen. Bei dem, was man präsentiert, wird man notwendig vereinfachen müssen und nicht mit einem totalen oder globalen Anspruch auftreten. Wenn man in diesem Zusammenhang von einer Synthese sprechen kann – etwa im Fall einer Ausstellung –, dann liegt sie in der räumlichen und zeitlichen Organisation des Ausstellungsbesuchs selbst, eine Synthese, die eher der Ordnung der Kunst angehört, insofern man eine Ausstellung durchaus als eine Medien-Kunst betrachten kann. Mit einer philosophischen Synthese hat das aber nichts zu tun.

Beim 'Collège', dessen Forschungen ebenfalls der Öffentlichkeit immer zugänglich sind, liegt der Fall dennoch ganz anders. Es richtet sich nicht an dieselbe Öffentlichkeit und vor allem nicht mit derselben Absicht. Wenn wir dazu einladen, an Seminaren, Forschungsprogrammen oder Vorträgen teilzunehmen, dann nicht, um den Besuchern ein Tableau der Welt von heute zu präsentieren, sondern um sie in möglichst detailgenaue Untersuchungen einzuführen. Was den interdisziplinären Charakter des 'Collège' betrifft, so bedeutet die Tatsache, daß man Künstler, Wissenschaftler und Philosophen der verschiedensten Richtungen zu Wort kommen läßt, wiederum nicht, daß man eine Synthese von all dem im Sinn hätte. Dahinter verbirgt sich keine enzyklopädische oder synthetische Absicht, vielmehr verfolgen wir damit das Ziel, die Schwierigkeiten, die sich in einem bestimmten Bereich stellen, aus der Sicht von Forschern ganz anderer Fachgebiete zu beleuchten. Das führt sehr oft dazu, daß sich etwas noch mehr verdunkelt, aber Aufklärung bringt notwendigerweise Verdunkelung mit sich.

Um es an einem Beispiel zu erläutern: es ergeben sich im Moment Probleme im Bereich der biologischen Medizin, die eigentlich Probleme der Ethik darstellen. Bis wohin darf die Macht dessen gehen, der biomedizinische Experimente durchführt, insbesondere im Hinblick auf das menschliche Leben? Probleme dieser Art sind mit ganz und gar philosophischen Fragestellungen verknüpft: Was ist der Tod? Was ist die Geburt? Wann ist man gestorben und wann geboren? Mit solchen Fragen muß man sich heute auseinandersetzen, und sie sind nicht leicht zu beantworten. Man ist gezwungen festzulegen, ab welchem Zeitpunkt der Embryo zur menschlichen Person wird, d.h. ab wann die Experimente eingestellt werden müssen, will man die Rechte dieser Person nicht untergraben. Man stößt auf die Definition, daß ab der achten Woche der Embryo als eine potentielle menschliche Person anzusehen ist. Aber das ist ein juristisch außerordentlich schwer zu bestimmender Begriff. Wenn nun die Mediziner, die sich mit ersten Forschungen auf diesem Gebiet beschäftigen, die Philosophen aufsuchen, so ist das ganz normal und als Philosoph sieht man sofort, daß sich hier klassische Fragen auf ganz unklassische Weise stellen und neu bearbeitet werden müssen.

Außerdem sind solche Aufgaben natürlich sehr verlockend, weil sie bei den braven Philosophen, die wir sind, große Neugier erwecken. Sich mit diesen ganz konkreten Problemen zu konfrontieren, bedeutet, immer wieder in Erstaunen versetzt zu werden; das macht sehr viel Spaß, wenn es auch sehr anstrengend ist. Der Philosoph, an den solche Probleme herangetragen werden, hat sich und seine Denkweise zu verschieben und das gleiche gilt für diejenigen, die zu uns kommen und von uns Philosophen Antwort auf ihre Fragen erhalten wollen.

Wir stehen unter anderem mit der Leitung der 'Archives de France' in Verbindung, einer Abteilung des französischen Kulturministeriums. Die Probleme, die sich beim Archivieren heute stellen, sind nicht nur in materieller, sondern gerade auch in intellektueller Hinsicht absolut monströs. Was alles soll man archivieren? Die Leute von den 'Archives' treten mit ihren Problemen an uns heran und bitten uns, bei der Ausarbeitung von Lösungsstrategien zu helfen. Und nun versinken auch wir in der Masse ungeheurer Schwierigkeiten, mit denen sie schon nicht zurechtgekommen sind. Man kann nun zwar nicht den Beruf des Archivars erlernen, aber es ist doch erforderlich, sich mit einer Anzahl grundlegender Anforderungen und Gewohnheiten des Metiers vertraut zu machen, und zugleich zeigt man auf, daß es sich im Grunde um ein Problem des kollektiven Gedächtnisses handelt. Bei der Überfülle an Informationen heutzutage ist die Frage, was davon wissenswert und daher aufzubewahren ist, nahezu unlösbar. Aber darin liegt die Zielsetzung des offiziellen Gedächtnisses, das man Archiv nennt.

Fragen wie diese fordern den Philosophen heraus, sich mit dem Kontext wieder auseinanderzusetzen und sich nicht auf die endlose Lektüre der traditionellen philosophischen Texte zu beschränken. Und doch ist auch das eine wichtige Aufgabe. Das 'Collège' ist ins Leben gerufen worden, um solche Aufgaben zu erfüllen, weil in vielen universitären Fachbereichen die Mittel dafür fehlen, selbst wenn man Lust dazu hat. Ein anderes, beweglicheres Dispositiv war nötig, eine Einrichtung, die nicht auf die Verantwortung der Lehre verpflichtet ist. Unsere Aufgabe besteht also weit mehr in der Forschung als in der Lehre.

## 21. Lyotard interviewed for *Le Magazine du centre*: “*Les Immatériaux*” (French)

This interview was conducted for the Centre Pompidou’s *Le Magazine du centre*, p. 21. The date on the document found in the archive of *Les Immatériaux* is 01.01.1997, but we imagine this is an approximation. It was presumably conducted on the occasion of the 20-year anniversary of the Centre Pompidou. Although we don’t know who conducted it or when it was done, it is an interesting document which gives an impression of Lyotard’s thoughts about the exhibition, more than a decade later.

**L’exposition *Les Immatériaux* avait pour première originalité d’être réalisée par un philosophe.**

Avec l’aide de Thierry Chaput, qui en savait beaucoup plus que moi sur la façon de faire une exposition.

**Comment ce thème a-t-il été choisi?**

Le directeur du Cci, François Burkhardt<sup>29</sup>, avait pour mission qui venait de Jean Maheu, président du Centre Georges Pompidou à l’époque, de programmer des expositions sur des thèmes que l’on pouvait entendre comme des concepts philosophiques ou comme des termes de grande littérature: la matière, la mémoire... Il m’a proposé de travailler sur la matière. J’ai accepté mais en répondant de façon paradoxale. C’était de l’immatérialité dont je voulais traiter, de la disparition de cette bonne vieille matière. Philosopher par exposition en direction du public impliquait évidemment beaucoup de choses et surtout une organisation spatio-temporelle spécifique. Nous avons décidé qu’il n’était pas question de guider le visiteur sur un parcours non modifiable. Il fallait produire un espace ouvert où il pourrait circuler, dans lequel il serait informé du sujet, tout en la découvrant lui-même. Nous avons retenu l’idée de sites. Site scientifique sur les phénomènes de laser, site sur l’architecture, présentant des matériaux très étranges, très légers, beaucoup plus solides que ceux que l’on connaît traditionnellement, site sur l’astronomie qui rappelait que la matière est constituée de rayons cosmiques de particules, site d’œuvres contemporaines de Takis, Kounellis, Monory, faites de matières “immatérielles” comme l’électricité, le feu<sup>30</sup>; le dernier était consacré aux machines interactives électroniques. Grâce à des trames flottantes entre tous ces sites nous avons pu créer cet espace ouvert, et cette liberté que nous recherchions. Une bande son audible par un casque, remis à l’entrée, donnait une information qui n’était pas de l’ordre du guide mais plutôt de l’évocation.

<sup>29</sup> — Lyotard remembers this incorrectly. It was Paul Blanquart who invited him in 1983. François Burkhardt only took over as director of the CCI in 1984, when work on the exhibition was already underway.

<sup>30</sup> — Lyotard remembers this incorrectly. After having been planned for the exhibition throughout 1984, the piece by Kounellis, *Untitled (Marguerite de feu)* (1969), was finally not included in the show at the last minute for security reasons.

### Chacun était un visiteur unique?

Avec ce casque nous insistions, en effet, sur l'unicité du visiteur. Je dirais presque sur sa solitude. Il avait le loisir d'écouter ou de ne pas écouter, de changer de zones d'émissions après avoir expérimenté comment ça marchait. Nous avions quand même, pour être en règle avec la sociologie, une cible sociale, principale, éminente, les jeunes de la banlieue. Nous pensions qu'ils avaient une sensibilité à la modernité ou à la postmodernité plus forte que les catégories sociales favorisées. Nous voulions, au fond, que ces jeunes, qui ont l'expérience de cette postmodernité, la reconnaissent. L'aspect philosophique de l'exposition était de dire où nous en sommes: une culture, une société, incapable de répondre à la question "à quelle fin vivons-nous, à quelle fin pouvons nous mourir?". Dès l'entrée de l'exposition, le bas-relief d'une déesse égyptienne qui donne le souffle de vie, des extraits du film Monsieur Klein signifiaient cet adieu à l'horizon d'émancipation de l'humanité auquel nous avons cru. La contradiction étant que nous assistons à un progrès technologique extraordinaire qui nous fait vivre dans des unités de matière absolument imperceptibles, dont nous tirons toutes les vertus des techniques électroniques, photoniques, etc., en même temps que nous restons sans aucune réponse à la question du sens de la vie.

### Avez-vous atteint votre cible?

La conclusion optimiste de cette expérience est que le visiteur en sortait troublé, il se sentait très vivement concerné. Cet état dans lequel on ne sait plus où on en est, constitue spécifiquement le point de départ de toute pensée. Ces jeunes que nous visions ont adhéré de façon naturelle à la forme de présentation que nous leur offrions, avec une véritable intelligence. Par contre, l'exposition a été jugée par certains comme démagogique. Nous n'avions pas voulu prendre les gens par la main en leur disant ce qu'il fallait apprendre. Puisque ce n'était pas pédagogique, c'était démagogique. À l'étranger, l'exposition a eu une vraie résonance. Les responsables du MoMA m'ont même reproché de ne pas l'avoir faite avec eux.

### Vous n'abordiez pas le thème du musée virtuel?

C'était esquissé seulement dans le dernier site des machines électroniques. Il y a onze ans, nous n'en étions pas encore là!

### Pourrait-on aujourd'hui refaire une telle exposition?

Une exposition sur ce thème n'aurait aucun caractère étonnant. La notion de virtualité n'est plus émouvante, elle est entrée dans les mœurs, même si les Français sont un peu en retard, ils vont y venir. Elle a développé une sorte de scepticisme sans qu'elle modifie vraiment notre rapport à la réalité. Nous savons que nous ne vivons plus dans le monde de la modernité simple. Aujourd'hui, ce qu'il faudrait faire est une exposition non pas sur *la* technique mais *le* technique, *la technicité*, qui reste extraordinairement obscure.

# Annex

## Other interviews

The following interviews related to Les Immatériaux are documented in Lyotard's calendars for 1984 and 1985. Save for the interview by Dorothée Lalanne, of which only fragmentary quotes were published (Vogue France, No. 657), it is currently neither known whether these were published, nor whether recordings or transcripts exist.

Interview date	Medium	Interviewer
15.10.1984	Radio Canada	Claude Lévêque
30.01.1985	Radio Suisse Italienne	Francesca Solari
31.01.1985	Time Mag	Bill Eichman
08.02.1985	Revue Canal	
20.02.1985	Radio Belge Flamande (RTB)	
21.02.1985	Vogue France	Dorothée Lalanne
10.03.1985	France Culture	
11.03.1985	Le Monde	Jean Launay
13.03.1985	Radio Suisse Italienne	Francesca Solari
14.03.1985	BBC Premises Warner	
15.03.1985	L'express	François Monier
25.03.1985	Tabou France Matin	Pierre Zimmer
28.03.1985	France Culture	
28.03.1985	Network Mag	Judy Sydney (Waterlow)
28.03.1985	Le Matin	Pierre Cabanne
28.03.1985	L'express	P. Schneider
28.03.1985	BGG	Bernard Falga
18.04.1985	France Inter	Delacroix
08.05.1985	Notre Dame 100.2	

## **Bibliography**

**Kiff Bamford (ed.):**

Jean-François Lyotard: *The Interviews and Debates*.  
London: Bloomsbury, 2020.

**Yuk Hui and Andreas Broeckmann (eds.):**

*30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*.  
Lüneburg: Meson Press, 2015.

**Jean-François Lyotard et al.:**

*Immaterialität und Postmoderne*.  
Berlin: Merve Verlag, 1985.

**Jean-François Lyotard:**

*Dérive à partir de Marx et Freud*.  
Paris: UGE, 10/18, 1973.

**Élie Théofilakis (ed.):**

*Modernes et après ? Les Immatériaux*.  
Paris: Autrement, 1985.

**Antonia Wunderlich:**

*Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*.  
Bielefeld: Transcript, 2008.

## Contributors

**Andreas Broeckmann** is an art historian and curator who lives in Berlin. He is engaged in the research and documentation project, *Les Immatériaux Research*, at Leuphana University Lüneburg (2021–2024). He is a Visiting Professor at Art Academy Malmö, and teaches at the Academy of Fine Arts, Leipzig. Broeckmann studied art history, sociology, and media studies in Germany and Britain, and holds a PhD in Art History from the University of East Anglia, Norwich/UK. He is the editor of *Place Studies in Art, Media, Science and Technology. Historical Investigations on the Sites and the Migration of Knowledge* (with Gunalan Nadarajan, Weimar 2009), and of *30 Years After Les Immatériaux* (with Yuk Hui, Lüneburg 2015). Broeckmann's monograph *Machine Art in the Twentieth Century* was published by MIT-Press (2016). His book *The Making of Les Immatériaux* is forthcoming (2025).

[<https://abroeck.in-berlin.de/>]

**Sergio Meijide Casas** is an art historian and philosopher based in Galicia, Spain. He is currently a researcher at the University of Santiago de Compostela, where he obtained his PhD in Art History. He has worked extensively on the thought of Jean-François Lyotard, on whom he has given lectures and written articles in journals including *Cultural Politics, Signa, and Enrahonar*. Meijide Casas has carried out research stays in France, Portugal, and the United Kingdom. He has participated in international projects and organized numerous seminars and conferences. He is the editor of *Ruinas y descampados. Contra-historia del paisaje* (with Federico L. Silvestre, forthcoming in 2024).

[<https://usc-es.academia.edu/SergioMeijide>]



## **Acknowledgements**

Andreas Broeckmann's research for this collection was conducted in the context of the project "The Exhibition *Les Immatériaux*: Interdisciplinarity, Epistemology, Curatorial Subjects", funded by the German Research Foundation (DFG grant BR 6317/2-1). Broeckmann's work on *Les Immatériaux* has been generously supported by the Moinot family.

Sergio Meijide Casas' research was supported by the FPU programme of the Spanish Ministry of Universities (FPU18/03812 and EST21/00081) and would not have been possible without the help of Jean-Marc Besse.

We are grateful to Dolorès Lyotard, Corinne Enaudeau, Kiff Bamford, Ashley Woodward, Willem van Weelden, Maya B. Kronic, Marcella Lista, and all those who provided valuable comments during the preparation of this edition.

The publication was made possible by Leuphana University, Lüneburg.