

## Philippe Délis, colloque des 20 ans des *Immatériaux*, Ensad, 2005

Ça a été une première pour moi, une découverte et comme il a été dit tout à l'heure, il s'agit vraiment d'une expérience collective. On s'affecte des dénominations avec l'histoire, mais je crois que ma formation d'architecte m'a permis de manipuler le matériel de cette exposition, mais ça a été vraiment une expérience collective, quelque chose qui s'est construit au fil du temps, pendant un temps assez symbolique, puisque j'ai participé pendant près de neuf mois à ce travail.

Dans les premières rencontres que j'ai faites avec Thierry Chaput, qui en était le commissaire avec Jean-François Lyotard, — Thierry travaillait au Centre Pompidou —... J'ai un peu perdu pied de toute ma manière de penser l'espace et de penser la manière dont on pouvait essayer de concevoir un espace.

Et très tôt, on s'est rendu compte qu'il fallait ne pas dessiner, je crois que c'est la chose qui a été la plus évidente. C'est resté le plus longtemps possible, — je pense aujourd'hui, ce qu'on pourrait appeler une matrice — cette image qui est déjà un peu élaborée et que je vous présente, [image 01] parce qu'elle figure un petit peu le plan, mais avant d'arriver là, on en était pendant très longtemps, on est resté sur des pages et des pages A4 avec des petits carrés tous égaux, tous identiques qui dénommaient chacun de ces sites : 60 sites répartis en 5 filières. Je pense que c'était le terme qu'on utilisait : 5 files, 5 filières, pour exprimer ces thématiques conceptuelles : matière, matrice, matériau, matériel et maternité.

Ces sites, la figure pour les faire exister, c'était effectivement de les traiter sous cette forme telle qu'on le voit ici sans préjuger de l'espace réel dont il serait nécessaire pour accueillir telle ou telle présentation, donc on est resté le plus longtemps possible, mais peut-être jusqu'à — un chantier d'exposition de ce type-là qui fait 3000 m<sup>2</sup>, c'est cinq semaines de chantier environ, c'est quatre cinq semaines avant de la fabrication d'atelier des choses que l'on fabrique dans les entreprises.

Donc c'est peut-être deux mois, deux mois et demi avant, on n'avait rien dessiné, on restait toujours sur ce dispositif, on avait choisi les matériaux qui allaient faire cette exposition, parce que les mots avec lesquels nous travaillions à l'époque, et les mots de Jean-François Lyotard, c'était flou, brouillard, filtre et prenant un peu avec Thierry, les mots au premier degré, on s'est dit filtre : eh bien alors allons chercher des filtres, et donc nous avons commencé à interroger des fabricants de filtres, des gens qui fabriquent les filtres en grandes dimensions, on les trouve chez les minotiers, et on trouve des entreprises, des manufactures qui tissent, qui font un tissage métallique et qui font des grands rouleaux, d'à peu près 1,20m de large et qui permettent donc de sortir des lés qui allaient composer les parois de cette exposition. On a trouvé, identifié comme ça assez rapidement d'ailleurs, ce matériau qui allait

nous permettre de composer l'espace, puisque la question était donc de composer l'espace pour permettre à chacun de ces sites d'exister dans l'espace d'exposition.

Le deuxième élément qui a permis [3:37] et qui a façonné l'espace d'exposition, était ce désir de l'absence d'écriture en quelque sorte dans l'exposition et que tout le message serait produit par une création sonore, par de l'écriture qui serait dite, par un texte qui serait dit et qui façonnerait aussi l'espace.

La technique était la technique infrarouge émetteur-récepteur, et dans tout ce qui nous a été dit, on était à tout moment dans l'exposition dans ce jeu permanent entre la composition, la conception et essayer de traduire ça dans les faits de la réalisation de l'exposition. Le visiteur devenait le récepteur de quelques éléments qui composaient l'espace. Dans chacun des sites, on venait circonscrire l'espace par des émetteurs et le récepteur qu'était le visiteur avec son casque pouvait entendre à ce moment-là le texte dit, le son dit, la musique éventuellement, et lorsqu'il se déplaçait d'un espace à l'autre, il y avait un petit temps mort mais très rapidement on était sous une autre fréquence, et l'émission nous permettait d'entendre, de prendre, au moment où c'était dit, il n'y avait jamais de début, jamais de fin, il y avait une boucle qui se faisait, et le visiteur captait la voix de Michaël Lonsdale, puisque c'était de lui que les sons étaient dispensés à l'intérieur de cette exposition, voix qui avait été choisie pour justement sa dramaturgie, sa manière de dire, et qui permettait à tout moment d'être dans une posture — à l'époque je n'utilisais pas du tout ce terme, c'est vingt années de scénographie qui me permettent aujourd'hui d'utiliser ce terme, en disant... : Je travaille pour fabriquer des postures [5:26] mais à l'époque, je ne savais pas que ce terme même existait, je crois, en matière de scénographie.

Mais donc, la question était de se dire : comment mettre le visiteur dans une attitude, je pense que là au moins on avait ce terme-là, dans cette attitude d'écoute et de regard et qu'entre les deux, il se passe sans doute une chose que la scénographie ensuite a pu exprimer, qui est la présence d'un corps et que l'exposition c'est aussi et peut-être d'abord un corps actant à l'intérieur d'un espace, un corps qui participe.

Je crois que l'idée de participation était quelque chose de très très fort, dans la volonté de cette exposition même si c'est quelque chose encore une fois qu'on n'exprimait pas aussi ouvertement.

Alors, au fil du temps, évidemment, on ne rentre pas dans la même surface, une petite séquence de reproduction d'un environnement contrôlé, donc une espèce de bac à fleurs, à l'intérieur duquel on a un système de lumière, — on en verra une image —, et puis un robot qui est en train de sortir une maquette, un profil de voiture dans un morceau de polystyrène, ça ne prend pas tout à fait le même espace.

Donc, il y a une matrice, en quelque sorte [6:35]. Cette exposition se travaille comme une matrice mais qui va se dilater, en fonction de l'empâtement nécessaire pour pouvoir y insérer les objets qui sont présentés.

Ensuite, c'est les liens, les liens qui existaient, — les liens n'existaient pas non plus comme on les utilise aujourd'hui [6:53] —, les liens qui existaient, les relations que Jean-François Lyotard souhaitait établir entre chacune de ces files [filières] et chacun des sites qu'il pouvait être.

Donc, on a commencé à tordre les carrés dans tous les sens, à faire des systèmes de flèches et de liaisons entre ces éléments, — je pense que c'est *Libération* qui avait titré «Le labyrinthe des Immatériaux» —, et c'est ainsi qu'on est passé de la matrice en quelque sorte au labyrinthe, par ce jeu de liens et de passages aléatoires mais aussi construits, c'est-à-dire, on permettait au visiteur de s'engager dans l'exposition, mais en même temps, il y avait des liens que les auteurs souhaitaient faire vivre au visiteur [7:32].

En amont, au début et à l'entrée de l'exposition, au début ou à la fin, entrée ou sortie, — l'entrée est un peu plus complexe, il y a trois moments dans l'entrée —, mais dans ce qui correspond à entrée et sortie, ou début ou fin, il y a deux théâtres. Le premier, c'est le théâtre du corps, avec cinq petites installations. On en verra peut-être l'image d'une, je ne sais plus tout à fait les images que j'ai... et la sortie, c'est la fin, si on peut appeler ça une fin, c'est le théâtre de la langue, c'est l'expérience d'écriture, épreuves d'écriture, tous ces éléments se croisent dans la dernière partie de l'exposition. On a vécu ce moment, on s'est déplacé d'une thématique à l'autre, et on aboutit dans ce lieu de langage et de parole. Donc, entre ces deux moments, c'est cinq files qui se distribuent.

Et l'entrée, elle est en trois temps : il y a ce bas-relief égyptien en premier moment, que l'on découvre, qui dit «maternité» et deux images pour le composer, une image projetée qui dit dématérialisation de l'image de façon assez simple, et en même temps, c'est une image qui a été retravaillée, refractionnée, redécoupée et qui par un travail plastique permet de la regarder peut-être autrement et puis ensuite parce que le Centre Pompidou nous obligeait dans sa configuration à devoir revenir sur la partie d'entrée de l'exposition [il se tourne vers l'image projetée à l'écran pour l'expliquer :

Là, on a nos deux triangles où il y avait cette image projetée et cette image photographique et ensuite un couloir [9:17], qui menait au premier espace de l'exposition qui permettait ensuite de distribuer la totalité de l'exposition. Et dans ce couloir, il y avait un son, exclusivement du son, un son Doppler, le son du sang qui circule dans les veines et fortement amplifié et qui nous mettait en quelque sorte en

condition [9:19]. Beaucoup plus tard, on appelait ça, «un sas initiatique», certainement. [sourire]

Je vais dérouler quelques images [9:46]. Ça, c'est — alors le souci pour l'architecte, c'est la représentation. L'architecte est formé pour faire de la représentation et c'est un grave problème dans l'architecture, et en scénographie encore plus. Et donc, on essaie en même temps, parce qu'il faut bien communiquer ce qu'on pense, ce qu'on essaie de faire, — je peux vous assurer que la première séance a été dramatique, pour moi : on a commencé à parler de la porte d'entrée dans l'exposition, qu'est-ce que c'était. En 20 minutes, j'ai compris que je m'y prenais très mal et qu'il fallait recommencer. Et donc c'est là que j'ai dit, je ne représente plus rien, on va faire des petits carrés.

Ça, c'est une image [10:19] qui a été, qui est une figuration pour dire la matrice, mais elle est en 3 dimensions, parce qu'on est dans l'espace et on va se promener dedans et c'est l'image qui a servi d'illustration à l'ouvrage, au texte qui est assez complexe que j'ai écrit dans l'ouvrage de la revue *Autrement*. [image 02]

Donc justement, par souci de représentation, on essayait de traduire un peu de façon un peu maladroite, mais j'ai retrouvé ces images en venant vous voir, parce que j'ai ouvert mes vieux cartons et finalement c'est assez désuet, c'est en même temps assez sympathique parce que ce sont des tentatives pour essayer d'exprimer les discussions que nous avons justement en se disant : derrière ces filtres, qu'est-ce qu'il y a, il y a le visiteur [image 03] mais il y a aussi [11:07], l'idée du corps, l'idée de la double peau, l'idée que le vêtement nous change, que nous sommes dans une question d'identité et tous ces éléments-là, ces mélanges, on les retrouvait exprimés de cette façon, parce qu'il faut figurer évidemment pour pouvoir communiquer avec les différents membres de l'équipe et c'est une équipe très très nombreuse et voilà une des premières images de cette exposition [11:30] qui est sur cette idée de la double peau, l'habit fait le moine en quelque sorte, et on voit là ces idées de superpositions que [11:39] l'on peut imaginer, que ces toiles, des réflexions qui peuvent se faire, à l'intérieur de cet espace.

Après, c'est un travail très simple d'identification de chaque site, on rentre petit à petit dans les choses qui nous sont demandées. On avait — c'est souvent plus généreux au départ que ce qu'on pouvait faire ensuite avec la réalité financière [12:00] d'un projet d'exposition —, là, on imaginait qu'il y avait 25 mannequins et puis finalement il n'y en aura que trois ou quatre —, mais on est dans un processus d'intention où il y a des jeux de projection, on parle d'opacité, de transparence, on commence à faire émerger [12:14] malgré tout des notions que l'on va retrouver aujourd'hui beaucoup utilisées par les scénographes qui fabriquent des expositions parce que je pense qu'a été posée là aussi une manière de travailler entre ce qu'on

appellerait aujourd'hui un commissaire d'exposition, quelqu'un qui a la responsabilité du contenu, du propos, et des personnes qui ont la responsabilité de leur mise en espace, de façon à permettre à un public de pouvoir traverser justement ces espaces, pour rencontrer le propos ou une œuvre d'art ou une collection d'objets.

Je passe ces petites images [12:54] pour vous montrer aussi — il y a un petit côté naïf qui m'a assez ému parce que c'est fait aussi avec quelques collaborateurs qui participaient avec nous, mais ça montre aussi les hésitations [13:05]. Je crois que cette exposition elle s'est faite... On est resté en projet jusqu'au dernier moment. Je crois que ce que j'ai appris là, c'est qu'un projet [13:11] n'est jamais fini, et quand on a démonté l'exposition, je me souviendrai toujours de Jean-François Lyotard, disant : « c'est déjà fini », parce qu'il était encore dans cette notion de projet [13:24] et si le terme d'exposition était remis en cause, il y en avait un qui tout au départ a aidé à travailler, qui était celui de manifestation [13:34] et manifestation, il disait : « c'est rendre manifeste ». Je crois que c'était la volonté de ce travail [13:40].

Donc des choses qui commencent à prendre un peu plus de dimension de l'espace, parce qu'à un moment donné on est bien obligé de dimensionner les choses et puis un travail de documentation. La photocopie est un élément très très important qui va nous nourrir. On affiche sur les murs, des tas de photocopies d'œuvres d'art : Fontana..., j'apprends beaucoup de choses au fur et à mesure, je revisite l'histoire de l'art avec mes camarades de travail et comment montrer l'art. Je ne vous dis pas : c'était Bernard Blistène qui était le conservateur du Musée d'art moderne, qui était le responsable du Musée d'art moderne pour cette exposition, les discussions sans fin avec Bernard sur mur ou pas mur, est-ce qu'on allait accrocher une œuvre sur une grille métallique et là il y a eu une concession qui a été faite [14:33] qui était que les œuvres étaient accrochées sur des cimaises très légères, on pouvait presque les porter à la main, on n'était plus dans la notion de mur, elles étaient elles-mêmes suspendues. Rien ne touchait au sol [14:42] et on pouvait à ce moment-là, accrocher ces œuvres prêtées par le musée.

Ça a été comme ça un travail d'élaboration lente, une fabrication assez lente pour essayer d'expérimenter les dispositifs dans l'espace, de pouvoir les exprimer de la façon la plus simple possible, une espèce de graphie de cette exposition, de la manière de la faire qui a été abordée, imaginée.

Les théâtres du corps [15:10], c'est 5 petites installations et en voici une, j'ai oublié beaucoup de choses dans les termes, dans les dénominations, voire dans les gens qui ont participé à cette exposition, mais c'était cinq petites installations de ce type-là, des grandes boîtes, on va les voir un petit peu plus loin, qui contenaient un petit théâtre à chaque fois et une toute petite installation. Mes images ne sont pas forcément dans l'ordre et je vous prie de m'en excuser, donc je vais faire sans doute

des pirouettes.

Autre chose, c'est la dénomination des espaces. On voit cette visiteuse qui a un casque sur la tête, en train de regarder une installation et simplement dans l'espace, sont dénommés les titres des sites qui fonctionneront avec les fiches du catalogue et permettent donc au visiteur de se repérer et de se dire, parce qu'il y a aussi cette confrontation au son : je suis bien dans l'espace, de ce dont on me parle en ce moment, donc, là, très simplement, avec un pochoir sur ces grilles métalliques, de venir s'installer et de venir dénommer les espaces. [image 04]

Le couloir d'entrée [16:22], aujourd'hui on dirait qu'il y a une certaine dramaturgie de cet espace, de sa lumière, du son. On le traversait relativement rapidement parce qu'on était rentré dans le Centre Pompidou, et on était obligé de passer par la terrasse extérieure, donc on a fabriqué un espace étanche qu'on a donc amené à ce théâtre du corps du début de l'exposition.

On parlait de posture [16:46], la présence du visiteur, — on oublie souvent de prendre des images des expositions avec des visiteurs dedans. La présence du visiteur a donné une chose assez extraordinaire à cette expo, parce que ça posait la question d'une certaine forme de visite. Je parle là de réaction qu'on a peut-être eue plus tardivement après l'exposition. Chacun est dans son histoire, isolé un peu à travers le casque, mais de temps en temps, [17:16] on l'enlève et puis on communique avec les autres. Et là, l'exposition est silencieuse. Là, je trouve que c'était quand même une attitude de visite qui était tout à fait intéressante. On pouvait rentrer complètement dans ce qui nous était dit, complètement dans ce qui nous était donné à voir, c'était assez intéressant, parce que c'est une exposition, où tout était fait pour zapper, et on ne zappait pas. Je crois qu'on se déplaçait, on déambulait, on pouvait passer d'un site à l'autre, on pouvait faire une véritable promenade, mais le fait de cette implication du son, du discours, de la parole, faisait qu'on était obligatoirement dans une position d'arrêt, — on ne peut pas toujours écouter en se déplaçant —, et donc je crois que la dimension sonore a été une dimension très importante dans la relation qu'elle a entraînée à ce que l'on donnait à voir.

Voilà un peu, de plus près, nos bons vieux minitels qui étaient là, avec des grosses boîtes en Plexiglass, qui contenaient les différents éléments d'électricité. Tout cela était assez brut, et finalement c'est une exposition de 3000 m<sup>2</sup> qu'on a faite à l'époque à 100 euros du m<sup>2</sup> d'aujourd'hui. On ne sait plus faire ça et c'est une exposition bricolée, c'est ce en quoi elle était très très bien, bricolée comme Lévi-Strauss nous en parle.

Mais c'est vraiment, on l'a fabriquée. De ce point de vue là, c'était une expérience tout à fait intéressante. Rien n'est droit. Tout est bancal [18:54] lorsqu'on tirait trop

sur les câbles des grilles métalliques, les dalles du Centre Pompidou se soulevaient. Il fallait ajuster. C'était un système de rails dit Halfen [19:00] qui permettaient d'accrocher dans tous les sens. Deux ou trois jours avant l'exposition, je suis monté sur une échelle pour voir de dessus. Tout le plafond était ... Tellement ça tirait. Ça a tenu. Rien ne s'est effondré. Mais c'était ... On ne peut plus faire ça, c'est fini [19:20].

Des choses comme montrer des partitions contemporaines, là aussi on est dans le bricolage. On additionne, le compositeur additionne des choses, les met bout à bout. Il écrit de la musique, mais met aussi des images, des mots. On défile ça [image 05] et le visiteur se promène devant cette forme d'écriture, mais il a aussi une histoire qui lui est racontée, quelque chose qui lui est dit.

Les questions d'identité, les questions de changement de sexe, une petite installation qu'on a imaginée tous ensemble entre le buste d'un homme et le buste d'une femme, un miroir entre les deux, miroir sans tain et réfléchissant en même temps, sur lequel pouvait se superposer la tête de l'homme sur la tête de la femme. [image 06] Des petites choses simples comme celles-là et en même temps très fragiles, mais qui permettent de se retrouver dans des moments. Malgré le son, c'était une exposition qui se visitait dans le silence et l'écoute [20:29]

Autre espace : là c'est un espace sonore [image 07], le visiteur se déplace et en se déplaçant, il y a du son et de la lumière qui se mettent en mouvement. C'est aussi des expériences qui étaient menées dans les musées des sciences mais qui n'étaient pas reliées à toute l'histoire qui est racontée ici et à tout le propos raconté ici; les moments un peu plus isolés, c'est intéressant, on ne voit plus que les pieds des visiteurs lorsqu'on est dans ces espaces enfermés.

Attitudes de visite : on est là dans la dernière partie de l'exposition, on est dans ce moment du théâtre de la langue, et on voit comme je vous le disais, ce mobilier très simple, on a toujours avec le maximum de légèreté, on a juste un pied qui ne permet pas de tenir en équilibre, simplement là pour amener l'alimentation électrique et électronique, [21:26] et puis cette grosse boîte en plastique qui contient les dominos de branchement, et chacun entre son casque et la manipulation qu'il peut faire du minitel qui communique et notre sphinx de Nam June Paik qui est là à proximité, donc des œuvres d'artistes qui sont présentées. [image 08]

Le théâtre du corps comme le théâtre de la langue seront faits de cette manière-là. Des grosses boîtes qui vont contenir ces éléments. Ces petits théâtres et puis des éléments liés à la langue et à l'écriture dans la dernière partie qui vont contenir des écrans.

Pareil, tout est gris moyen, 50% de blanc, 50% de noir et tous ces éléments sont aussi suspendus, sont lourds, gros, imposants mais en même temps ils flottent à l'intérieur

de l'espace d'exposition.

Voilà l'espace sonore que j'évoquais tout à l'heure. Le premier étant plus un espace lié à la lumière et au déplacement du visiteur. Il s'agit d'une œuvre qui permet de montrer qu'en se déplaçant, je peux avoir un acte d'écriture, en quelque sorte, et pose la question de l'auteur : qui est l'auteur, est-ce la machine, est-ce que c'est le concepteur ou est-ce que c'est le visiteur qui se déplace, qui devient acteur à ce moment-là dans cet espace.

D'autres formes d'accrochage, on voit bien là cette idée que sur ces toiles métalliques, légères, on arrive finalement à installer des œuvres, des éléments liés aux différentes présentations de la façon la plus légère et la plus simple possible [image 09]. Ce petit environnement contrôlé que j'évoquais tout à l'heure donc.

En même temps, c'est le regard qui va focaliser, il n'y a pas de vitrine, tout est posé, installé, presque directement accessible et c'est le regard qui refabrique en quelque sorte, qui recompose l'unité qu'on lui donne à voir.

Moholy Nagy dont on parlait tout à l'heure. [image 10] Avec cette sculpture de lumière, il y a tout un travail qui permettait que cette œuvre puisse fonctionner et d'avoir une surface suffisamment réceptrice en même temps de l'ombre et de la lumière que fabrique cette œuvre.

Et puis, cette dernière image pour terminer, [image 11] cette image de cette expression du flou et du brouillard qui était ce qu'on nous demandait de donner à voir et de se dire finalement entre – on a parlé, évoqué la lumière, Thierry Chaput était allé chercher Françoise Michel, qui est une scénographe lumière de théâtre. Je pense que c'était sans doute aussi une première fois où quelqu'un de théâtre, quelqu'un qui travaillait la lumière dans le théâtre allait aider à composer l'espace.

Je pense que la lumière, le matériau que l'on a utilisé, le son, ont été les matériaux en quelque sorte de la réalité de cette exposition, — j'ai du mal à utiliser le terme de réalité, parce que chaque fois qu'on demandait à Jean-François Lyotard, il disait le réel je ne sais pas ce que c'est, et donc on était toujours bien embêté.

Mais je crois, que ce qui s'est façonné là, c'est au-delà de ce qui a été donné au public, c'est une expérience, c'est l'expérience de la manière dont on peut produire quelque chose — aujourd'hui on dirait que c'était une exposition multimédia, qu'on a imaginé des moyens de médiation tant dans le matériau qui pouvait être signifiant que dans la manière de composer l'espace, comment cet espace s'est façonné entre une matrice où tout avait la même valeur, — il y avait un caractère à la fois isotrope dans le discours et isotope en quelque sorte dans l'espace — et puis c'est justement ce qui

était donné à voir, qui par sa dilatation a créé en quelque sorte la surface de chacun des espaces. Philippe Délis