Les Immatériaux Research
Working Papers
les-immateriaux.net

Working Paper No. 3

Interview with Philippe Délis

Conducted and prefaced by Antony Hudek
3 June 2019
Published 1 October 2019

Preface to the Interview with Philippe Délis
Antony Hudek

When I approached Philippe Délis (1951 – 2014) for an interview in 2001, in the context of my MA research on the 1985 Centre Pompidou exhibition *Les Immatériaux*, he immediately accepted, and graciously devoted several hours to our conversation. Délis had designed the exhibition's scenography, in close complicity with the exhibition's co-curators Thierry Chaput and Jean-François Lyotard, alongside the Centre's in-house architect Katia Lafitte. We met in the Paris offices of Integral Concept, an agency Délis had co-founded with designers Ruedi Baur and Pippo Lionni in 1992. My lasting impression of the encounter with Délis was of a warm and down-to-earth person – his Southern French accent all the more discernible in Paris. His experience as scenographer of *Les Immatériaux* had obviously been decisive, given the ease with which he recollected this early episode at the start of his career. In fact, for many collaborators *Les Immatériaux* constituted an originary moment: Lyotard's first exhibition, the Pompidou's first exhibition co-curated by a philosopher, and in Délis' case, then in his early 30s, his first major scenographic project.[1] It is safe to say that *Les Immatériaux* set Délis on his way to becoming a pioneer in exhibition design, with a legacy of major displays and museum layouts in Europe, North Africa and Latin America.

A native of Bordeaux, Délis studied architecture in various schools and universities in France in the 1970s, after which he followed a specialised course in social psychology and urbanism at Bordeaux University in 1980. As part of the group ADRET, which he co-founded two years later with Christian Girard, Alain Guiheux and Patrick Canel, Délis carried out a number of socio-economic studies of African cities, including an analysis of Kinshasa (published three years after *Les Immatériaux*, in 1988, by L'Harmattan). Far from what might be assumed, the conclusions of these studies emphasise the need for self-regulation and the specific character of African urban development. The members of ADRET took care not to advise local inhabitants, as Western technocrats, but to remind the reader of their own outsider status:

> The poorest cannot build and do not have access to 'property' (is it any different in our societies, and why try to turn them into owners when other temporary or transitional solutions exist)…[2]

In an article published the same year as *Les Immatériaux*, Délis and Girard signed a paper entitled 'L'immobilisation privée du sol à Kinshasa', which ends with the biographical note that both authors aim to extend their research to France, in an effort 'to invert the approach North/South – South/North'.[3]

1 — Philippe Délis, transcription of presentation at *Retour sur LES IMMATÉRIAUX*, 30 March 2005, p.1: www.ciren.org/ciren/conferences/300305/index.html (accessed 30 may 2019).
2 — Patrick Canel, Philippe Délis, Christian Girard, eds., *Construire la ville africaine : chroniques du citadin promoteur* (Paris: ACCT / Editions Karthala, 1990), p.186 (author's translation).
3 — Philippe Délis and Christian Girard, 'L'immobilisation privée du sol à Kinshasa', *Les Annales de la Recherche Urbaine* 25 (1985): p.53 (author's translation).

When we met in his studio, Délis was already dividing his life between France and Morocco, where he would establish a branch of Integral in Casablanca in 2006. I seem to recall his bringing up the early stages of his work for the museum of Bank Al-Maghrib, an ambitious scenographic commission that opened in 2010 in Rabat. Délis' first-hand knowledge of African cities, coinciding with his work on *Les Immatériaux*, provides a compelling corrective to a straightforward 'postmodern' interpretation of the exhibition, as a media-saturated environment reminiscent of the urban sprawls between San Diego and Santa Barbara, the example Lyotard cites in the catalogue of *Les Immatériaux*.[4] With Délis' urban studies in mind, the design for *Les Immatériaux* could in fact be interpreted as closer to the labyrinths of North African medinas, with their narrow passages and multi-sensory experience involving the acoustic and olfactory as much as the visual.

References to the city recur in Délis' scenographic oeuvre. In an article from 1996 about his scenography for a Dürer retrospective at the Petit Palais in Paris, Délis stressed the temporal layering of cities: 'to think about the urban site comes down to conceiving a time and space in movement, to raising the question of the elements that characterise it, to establishing hierarchies of meaning and to thinking through stratification.'[5] The city, he continues, is not so much a product of 'territoriality', but of 'environment, relations, interfaces, interstices', and any exhibition space that seeks to interpret it should be 'choreographic'.[6]

To achieve the effect of a choreographic itinerary through *Les Immatériaux*, Chaput, who is credited with the exhibition's 'mise en scène', came up with a novel solution. The entire floorplan would be built of hanging grey woven metallic partitions that hovered 50 cm from the ground, dividing the exhibition's 'sites' within each of the 'zones'. In our 2001 interview, Délis makes clear their three-fold function. The 'filters'[7] made palpable Lyotard's desire to convey the postmodern as a 'blur' or 'fog', in which the certainty of meta-narratives has been replaced by wandering displacement and doubt. The partitions further produced an element of theatricality, which was a constant reference in the exhibition's design, most notably in the opening section with the five dioramas inspired by Beckett's plays ('*Théâtre du non-corps*'). As Délis explains, one of the advantages of the woven metal sheets was their ability to become more or less opaque, depending on the number of layers used, and their ability to reflect light. Upon Chaput's recommendation, Délis worked with the lighting specialist Françoise Michel, a prominent figure in French theatre and dance. Finally, the partitions allowed for a plastic approach to the exhibition's design, which went from the schematic renderings on paper to the actual layout with minimal intermediary prototyping. This flexibility was more than curatorial convenience: it performed one of the theses of the exhibition, namely that in a postmodern era the *homo faber*, the maker subjecting materials to her/his will, has been replaced with multiple, non-binary agents inventing new media to achieve as-yet unspecified goals.

4 — Jean-François Lyotard, 'Mise en espace-temps', *Les Immatériaux: Album* (Paris: Centre Georges Pompidou), p. 19.
5 — 'Philippe Delis: le sens de l'espace', *Intramuros* 66 (August–September 1996): p. 33 (author's translation).
6 — 'Philippe Delis: le sens de l'espace', p. 30.
7 — Délis, transcription of presentation at *Retour sur LES IMMATÉRIAUX*, 30 March 2005, p. 1.

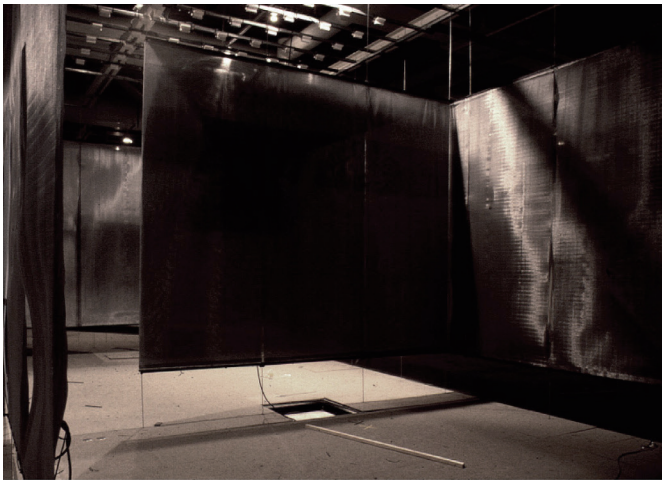

Fig. 1
Woven metal screens, during exhibition set-up, *Les Immatériaux*, March 1985. Courtesy of Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky.

It is somewhat surprising that Chaput and Délis would have opted for such a highly material marker to divide the space of *Les Immatériaux*. In Délis' account, finding the right metallic scrim involved a return to the industrial production site of Rougemont, which 'probably doesn't exist anymore'. The highly theatricalised presentation of new technologies at *Les Immatériaux* thanks to the obsolete technology of metal weaving reinforces the exhibition's tenet that the traditional industries – the flashpoint of the May 68 uprisings – have been superseded by new materials no longer dependent on Fordist labour. At the same time, the screens in *Les Immatériaux* provoke a kind of double-take, since the very word used to describe them – '*écran*' – could equally refer to the computer screens present at the end of the exhibition, in the form of Minitel terminals.[8] This play on old and new could even be extended, based on Délis' experience in North African cities, to include the *mashrabiya*, the lattice-work partitions found in traditional Arabic architecture, which provide privacy from the outside and effective light and heat filtering from the inside.

However, the most overt counterpoint to *Les Immatériaux*'s metal sheets remains the Centre Pompidou itself. One of Renzo Piano's and Richard Rogers' signal architectural achievement at the Centre was to free the open-plan exhibition surface of all supporting elements besides the outside beams, made visible through a vivid primary colour scheme. Doing away with columns or supporting walls allowed for a sense of transparency and unhindered visibility, in line with a modernist faith in opticality and reduction of means. A description of the Centre Pompidou on its tenth anniversary, in an article entitled '*Machinisme et transparence*', situates the Centre 'in the middle of a homogeneous sea composed of grey slate rooftops, from which emerge, here a church dome, there a cathedral tower.' Against this conservative, morose background, 'the Centre stands out through the bright colours of its technical façade that

8 — Francesca Gallo, 'Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard', *Appareil* (October 2012), special issue devoted to 'Lyotard et la surface d'inscription numérique', paragraph 24: https://journals.openedition.org/appareil/860#bodyftn1 (accessed 1 June 2019); see also *Philippe Délis & associés: design(s)* (Montreuil: intégral philippe délis & associés, 1994), p. 21.
9 — Alain Pélissier, 'Machinisme et transparence', *77 – 87: le journal des expositions du 10e anniversaire* (Paris: Centre Georges Pompidou, Paris, 1987), p. 7 (author's translation).

extends into roofing.'[9] Rather than simply set up a contrast with the Centre's modernist principles of transparency and modularity – say, by building floor-to-ceiling walls – *Les Immatériaux* opted to take advantage of the Centre's vast, unsupported floorplan, while replacing transparency with varying shades of opacity and doing away with the Bauhausian colour scheme, as if draining the lifeblood from Piano's and Rogers' cheerful ode to twentieth-century industrial design. In *Les Immatériaux*, postmodernism would be what's left after the industrial and May 68 revolutions, after the demise of ideology.

Délis' scenography for *Les Immatériaux* suggests that after modernism's revolutionary time comes a distended expanse not so much to be occupied as experienced. Contrary to architecture, where structure and durability are primary, exhibition scenography embraces the transient, with the perceiving human body at its centre, an unstable phenomenological field between architecture, theatre, and design. As Délis puts it, 'scenography's work consists above all in a transformation of writing in a space-time that connects units of space to units of meaning.'[10] This task of scenography he terms '*projetation*', the act of opening up a 'deterritorialised' space of points instead of lines. As Délis' describes it, his own scenographic practice is systemic rather than methodical, since it resists linear narrative development in favour of a matrix-like system that puts objects and concepts in relation to one another.[11] At *Les Immatériaux*, the architectural structure was provided by the soundtrack streamed through the visitors' headsets, accompanying them through the network of zones and sites. The scenography, on the other hand, transformed – through *projetation* – Lyotard's linguistic parameters into a 'fluid space-time' through which the 'wandering urban spectator' experiments as s/he travels through the exhibition space.

Délis continued to develop his theory of scenographic *projetation* tested at *Les Immatériaux* in exhibitions that privileged the visitor's discovery and an atmosphere through which temporality is revealed. Time became the focus of such exhibitions, designed by Délis, as *Machines à communiquer* at the Cité des sciences et de l'industrie, Paris (1992)[12], *On a retrouvé le trésor du San Diego* at la Grande Halle de la Villette, Paris (1994), and perhaps most explicitly in his early feasibility study for the Museum of Time in Besançon (2002), where he aimed 'to render the notion of time sensible through the evolution itself of objects'.[13]

Now that Délis has passed away, and so much of his scenographic work has disappeared or been altered, we have no choice but to turn to the traces of his significant 'projetative' project. These traces include the inventoried material supports, as he called them, of his exhibitions – the furniture and support structures for display. The booklet *support[s]*, which Délis published in 2001 and dedicated to Lyotard and Chaput, makes a strong case for the importance of exhibition units as the successors of the plinth or temporary walls, becoming 'actors' in their own right that 'propose

10 — *Philippe Délis & associés: design(s)*, p.5 (author's translation).
11 — Délis, transcription of presentation at *Retour sur LES IMMATÉRIAUX*, 30 March 2005, p.3.
12 — Jean Philippe Pierrat, 'Espaces communicants', *L'homme & l'architecture* 19 (March 1992): p.35-37.
13 — 'Philippe Délis: scénographe de l'éphémère', *Jardin des Modes* (October 1994): p.6.
14 — Philippe Délis, *Support[s]* (Paris: production integral studio, 2001), p.2.

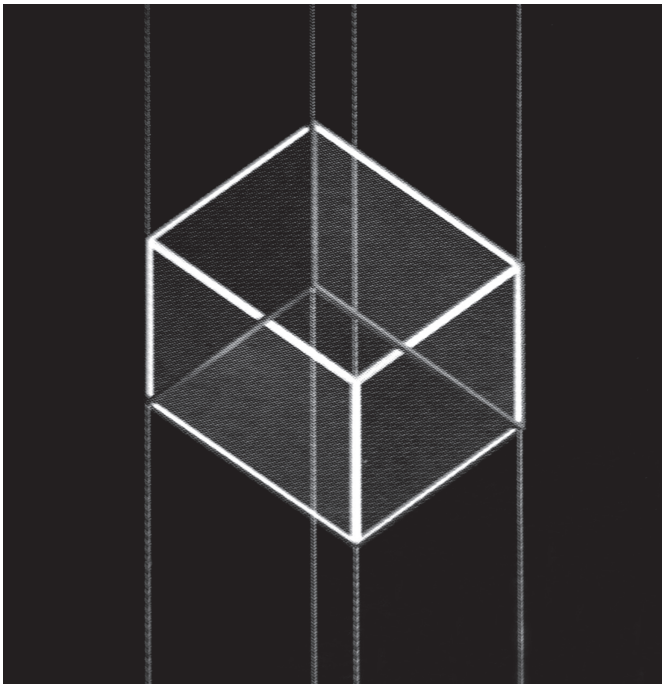

Fig. 2
Furniture model 1#01VT for *Les Immatériaux* designed by Philippe Délis, extracted from *support[s]* (Paris: integral studio, 2001), p. 17.

to the visitor a reflection on the relation between the body and the furniture.'[14] The other category of remaining traces – although as scattered as his furniture – is the sketch. Délis had a fluid line and left an impressive collection of drawings and visual notes. Given the prioritising of the point over the line at *Les Immatériaux*, Délis had to divest himself of this traditional architectural tool, resisting the urge to visualise until the very last minute: 'And very soon we realised that we needed to stay away from drawing; I think this struck us as the most obvious move.'[15] The key argument of *Les Immatériaux* made it impossible to lend faith to the two-dimensional projection – into space, and the future – since this would run counter to the open-ended uncertainty of the postmodern. For Délis, the more representation ventured forward the more prone it became to its self-destruction.[16] In this absence of the possibility to represent, the final layout would therefore be akin to a 'tracing' ('*décalque*') of ideas, of text.[17]

Notwithstanding the resistance to representation in the conception of *Les Immatériaux*, many drawings in the exhibition's catalogue testify to Délis compulsion to visualise. Some of the most dynamic sketches in the *Album* bear his initials, however discreetly relegated to the corners. *Les Immatériaux* may have taught Délis many lessons, yet it did not succeed in ridding him of his desire to draw. In a small publication he produced in 2010 to document his scenography for the new Espace Expressions CDG in Rabat, Délis wrote movingly about his discovery of a drawing by Mohammed

15 — Délis, transcription of presentation at *Retour sur LES IMMATÉRIAUX*, 30 March 2005, p. 1 (author's translation).
16 — *Philippe Délis & associés : design(s)*, p. 21.
17 — Philippe Délis, 'Architecture : l'espace-temps autrement…', in *Modernes et Après: Les Immatériaux*, ed. Élie Théofilakis (Paris: Autrement, 1985), p. 24.

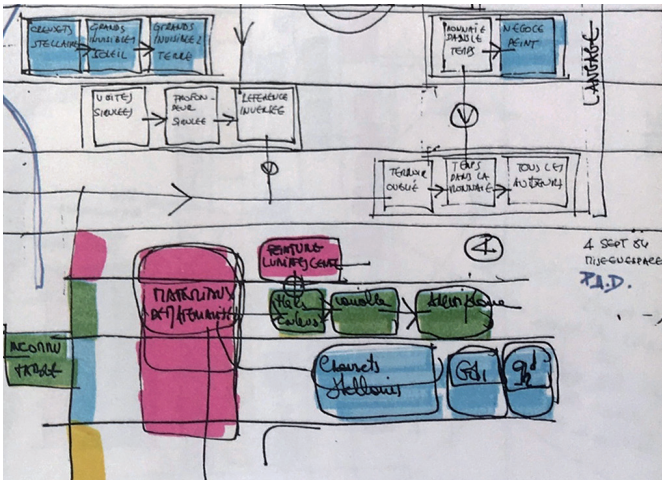

Fig. 3
Draft exhibition diagram (detail), 4 September 1984, by Philippe Délis, facsimileed in *Les Immatériaux, Album*, 1985, p. 53. Courtesy of Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky.

Kacimi, at the bottom of which the artist pencilled '*Comme une écriture de la nuit et des jours*' ('like a writing of the night and days').[18] The power of Délis' line, which remained active behind his innumerable scenographic projects starting with *Les Immatériaux*, extended past his death. What better way to conclude this text on Délis than with a fragment of a poem entitled 'Delis Season', included in a selection by Françoise Dax-Boyer and illustrated by Délis, which appeared a year after his death:

> *Le trait vient toujours de l'esprit surtout lorsque l'imaginaire rencontre le réel et le saisit en plein vol comme la mouette facétieuse Délis !*
>
> [The line always comes from the mind especially when the imaginary encounters the real and captures it in full flight like the mischievous seagull Délis!][19]

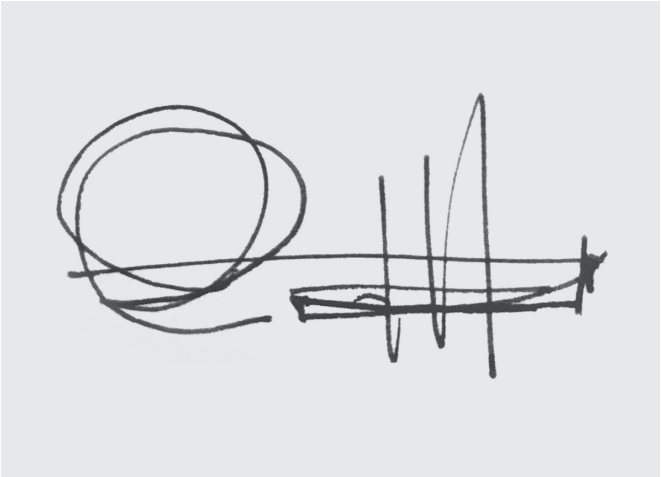

Fig. 4
Illustration by Philippe Délis of the poem 'Aube' by Françoise Dax-Boyer, in *Le Basson d'Arcachin* (Paris: Éditions de l'Amandier, 2015), p. 19.

18 — Integral Philippe Délis, *Galerie d'art à Rabat: Design / Scénographie* (Casablanca: Éditions Archimedia, 2010), n.p.

19 — Françoise Dax-Boyer, *Le Basson d'Arcachin* (Paris: Éditions de l'Amandier, 2015), p.102.

Scenography

Interview, le 27 avril 2001, avec M. Philippe Délis, architecte-scénographe, Integral Studio

par Antony Hudek

The following interview first appeared as an appendix to Antony Hudek (2001): "Museum Tremens or the Mausoleum without Walls: Working through *Les Immatériaux* at the Centre Pompidou in 1985." MA-thesis, Courtauld Institute, University of London (unpublished). Editorial support for this publication by Andreas Broeckmann, Léonard Faugeron, Martine Moinot and Marie Vicet.

Pourriez-vous décrire le travail de préparation des *Immatériaux* ?

Il y a eu un apprentissage collectif, car je pense que Jean-François [Lyotard] n'avait pas fait beaucoup d'expositions avant *Les Immatériaux*. Je crois même que c'est sa seule exposition. Il avait en projet à un moment donné, au moment du décès de Thierry [Chaput] d'ailleurs, de monter une autre exposition qui aurait développé d'autres concepts. Il pensait réunir l'équipe à nouveau. Autour de l'équipe, autour du noyau dur de Beaubourg il y avait d'autre part beaucoup de monde, un grand nombre de scientifiques comme Paul Carot, Michel Casset. Paul Carot doit toujours être à la *Cité des Sciences*, comme conseiller. Puis est venu [Élie] Théofilakis, qui dirige un DESS à Dauphine. Il avait édité le numéro spécial de la revue *Autrement*. C'était la première fois que j'écrivais.

Je crois que le concept même de l'exposition a été appliqué dans la vie quotidienne. Il y avait une sorte de porosité qui était due à ce flou permanent que Jean-François encourageait. Du flou entre les disciplines. On utilisait les concepts de chacun —aujourd'hui cela se fait plus facilement. Il y avait des concepts développés dans telle ou telle recherche, que l'on pouvait appliquer dans telle ou telle autre. Tout le monde baignait dans ce genre de discussions, dans ce genre d'attitude. En tant qu'architecte, je me souviendrai toujours du sentiment que j'ai eu à cette première séance de travail, en me demandant comment on allait fabriquer un espace : j'étais quelqu'un qui avait appris à construire, plutôt qu'à faire ce type de chose. Évidemment on démarre avec ses réflexes, avec ses façons de faire.

On a longuement parlé de l'entrée de l'exposition. J'avais fait presque un petit cours sur les questions de la porte et de l'entrée, tout en sentant bien que ce n'était pas ce qu'il fallait faire. On s'était tous appliqués à essayer de trouver une solution pour l'entrée. Je m'étais dit alors qu'on n'allait jamais arriver à dessiner cette exposition. Évidemment, à un moment donné on est confronté à la réalité malgré tout, et il devient nécessaire de faire les choses, mais alors le plus tardivement possible. Disons qu'on a travaillé très longtemps – et ce jusqu'à la limite soutenable imposée par les entreprises et les budgets. Pendant toute cette période, je travaillais avec les schémas repris de Jean-François Lyotard, ces petits carrés, donc il doit y en avoir à lui, et d'autres à moi. On s'était dit qu'on allait travailler le plus longtemps possible sur cette matrice qui était – je ne crois pas qu'on ait prononcé le mot – isotrope, c'est-à-dire où tous les éléments avaient la même valeur, car il n'y avait pas de raison qu'un site soit plus important qu'un autre, qu'une de ces filières "mât" soit plus importante qu'une autre. Tout ça devait en plus se croiser.

Le schéma de l'exposition est donc resté une matrice très longtemps, jusqu'à ce que l'on connaisse finalement les choses qu'on allait exposer, ces choses qui ont transformé cela en labyrinthe, plus précisément, en ce que Jean-François voulait créer, car il disait qu'il voulait une relation de sens.

En bref, on peut dire qu'il y a deux façons d'aborder une exposition. Il y a un travail systémique, celui que je fais moi, c'est-à-dire qu'on entre pleinement dans l'ordre d'un système d'exposition où l'on asservit en quelque sorte le propos de l'exposition à ce système. Ou bien on est méthodique, c'est-à-dire qu'on suit le fil de la pensée, le fil de l'écriture, le fil du propos, quelque soit la chose qu'on ait à raconter. C'est un peu différent avec les expositions d'art, lorsqu'on fait face à une trame de fond, parce qu'il y a un concept, une idée spatiale. Autour de ce débat, avec Jean-François et Thierry, nous avons pu instaurer une relation très riche. Car Thierry avait de l'expérience – il était designer au Centre Pompidou, et avait déjà fait pas mal d'expos. Il s'agissait pour nous trois de se dire : à chaque fois qu'on crée des relations sur le papier, on essaie de se les imaginer dans la tête. Il y eut très peu d'actes de représentation.

Toutes les partitions étaient faites de ces tissus métalliques. On était remonté jusqu'aux manufactures de Rougemont, qui ne doivent plus exister maintenant. C'était un vrai tissage métallique, qui jusqu'à aujourd'hui a été perdu de vue car peu utilisé, mais qui commence peu à peu à ressortir. ([Dominique] Perrault l'a beaucoup employé pour la Grande Bibliothèque, le nouveau pôle de Roissy le réutilise aussi, mais avec des textures beaucoup plus travaillées, plus approfondies.) C'était cependant une exposition qu'on avait pas fait chère, à 600 Fr. le mètre carré. Aujourd'hui je fais 8000 Fr. le mètre carré. On avait développé un système de pinces en haut et en bas pour tendre ces sortes de dais, et selon la plus ou moins grande opacité ou transparence que l'on souhaitait, on devait les doubler, les tripler, ou y joindre éventuellement un tissu gris entre chacun des éléments pour obtenir une opacité maximale.

On avait donc mis au point un système de partitions de l'espace qui était l'essence même de notre travail de représentation de l'espace. Et à Jean-François de dire qu'on était dans le flou, dans le brouillard. Il s'agissait plutôt de dire qu'on pouvait voir ce qui se passait, à condition de se frayer un chemin pour essayer de s'y retrouver. Peu à peu ces fameux sites, qui à l'origine avaient tous la même valeur, se sont déformés par les choses que l'on y montrait. Un petit tableau de Chardin ne prend pas forcément la même place qu'un robot de chez Peugeot qui taille une voiture dans un bloc de polystyrène. Finalement cela a aussi créé des dilatations de l'espace qui ont vraiment transformé le schéma d'origine en labyrinthe. On a malgré tout essayé de retrouver à l'entrée et à la sortie de l'exposition un décor de théâtre, de retrouver à la sortie cette partition en cinq voies qui, à l'entrée, faisait barrage en quelque sorte.

Le Centre Pompidou avait fait une consultation auprès de quelques architectes connus par des relations. À l'époque on avait travaillé sur des questions de production de logements en Afrique notamment, et on avait croisé des gens qui travaillaient au Centre Pompidou. Mon nom avait circulé. Nous étions trois ou quatre à être consultés, non pas sur un projet, mais plutôt sur la méthodologie de travail, sur la façon d'entreprendre les choses. De leur côté, ils cherchaient quelqu'un qui allait s'intégrer dans une équipe, avoir un grand niveau de responsabilité et d'indépendance. Les réunions se tenaient toutes les semaines.

J'avais alors une petite agence à Bordeaux, en plus des locaux à Paris que je partageais avec des camarades d'école : je passais plus du tiers de mon temps à circuler entre ces trois lieux. On découvrait une méthode de travail en même temps qu'on avançait. C'est ce qui a fait l'originalité de l'exposition : un système très souple qui a permis de la faire bouger jusqu'au dernier moment.

Il nous est arrivé des épisodes quelque peu tordus avec les conservateurs du musée, car c'était une exposition multi-disciplinaire. Le CCI était le maître d'oeuvre de l'exposition, mais le Musée d'Art Moderne était là aussi. L'IRCAM était également présent, ainsi que la BPI. La question de l'accrochage de l'oeuvre d'art, de la peinture, était une question au centre des *Immatériaux*. On est parti du principe que rien ne devait toucher au sol. On essayait de dire, par cet artefact de mise en scène, que tout était suspendu, qu'il n'existait plus d'idée de fondation. Toutes les parois étaient donc arrêtées à 50 cm du sol, en suivant une ligne imaginaire qu'on avait tracée. C'était difficile pour les conservateurs de se dire qu'on devait accrocher la peinture sur des murs qui ne posaient pas au sol. Il fallait de plus négocier qu'on les peigne en gris, alors qu'on était en pleine époque du blanc pur.

La question du gris est venue avec la matière du tissage métallique. Le gris signifiait aussi l'absence de couleur, qui ne devait apparaître qu'avec la lumière, domaine dont s'occupait l'éclairagiste Françoise Michel. C'est Thierry qui avait réfléchi sur l'éclairage, et qui avait voulu un éclairagiste de théâtre, plutôt qu'un éclairagiste interne. D'où certaines difficultés avec les équipes du Centre Pompidou, justement parce que les éclairagistes arrivaient de l'extérieur, sans parler du son, qui arrivait lui aussi de l'extérieur : il y avait des moments un peu tendus.

Le Centre Pompidou s'est en fin de compte peu investi, a prêté peu d'oeuvres. Qui se chargeait alors des choix esthétiques ?

La question du choix esthétique en soi ne s'est jamais posée. Par contre le problème était de savoir si ce qui était montré était illustratif d'un propos ou pas. Je crois que ce que Jean-François cherchait à faire c'était de véritablement puiser dans la création, au sens le plus large du terme. Ce faisant, il a montré qu'on pouvait additionner, juxtaposer des choses, ce qui à l'époque était inédit. Le CCI permettait justement de confronter art et science, en fin de compte une des questions les plus fondamentales de l'exposition. Il cherchait avant tout à exprimer le propos qu'il s'était donné. Par exemple, pour expliquer la modification de la lumière – un sujet qu'il connaissait bien, notamment par ses textes sur Monory – il commençait justement avec une oeuvre de Monory, l'artiste représentant la lumière dans la peinture. Après le tableau, et pour montrer que les artistes utilisent la lumière pour faire art, il allait chercher Flavin, ou d'autres artistes. Idem pour l'oeuvre de Segal, utilisée pour la représentation du corps. À chaque fois il ne s'agissait pas de montrer telle ou telle technique, ou telle ou telle œuvre particulière. L'oeuvre au contraire devait servir le propos, au même titre qu'une comparaison, comme celle entre les odeurs naturelles et celles de synthèse. Dans ce dernier cas on s'apercevait que les odeurs de synthèse étaient beaucoup plus facilement reconnaissables que les odeurs naturelles, parce qu'elles étaient caricaturales et exagéraient un pan particulier de la fragrance. Ça a toujours été de cette façon-là que les choses ont été sélectionnées, en tenant compte bien sûr du travail quotidien d'une exposition, où, si l'on cherchait à obtenir une œuvre qui n'arrivait pas, il fallait alors inventer...

Après [*Les Immatériaux*] j'ai continué mon travail d'exposition. La Villette venait de se créer, et l'on m'a demandé si je voulais y monter une exposition. Et il s'est trouvé que parmi les gens qui sont restés au Centre Pompidou, certains m'ont demandé à nouveau une exposition. À Beaubourg j'ai fait *Lieux ? de travail* juste après [juillet 1986], et à la Villette, j'ai attaqué *L'Homme réparé*, une exposition sur la médecine [février 1988].[20] C'était le moment où les expositions commençaient à ressentir l'influence de Jack Lang, cette façon de reconsidérer le musée, de le réhabiliter, même si la tendance a mis du temps à toucher certains musées de province. J'ai eu la chance d'être là à ce moment-là, et d'être parmi les premiers à avoir profité de ce mouvement, et, partant, d'avoir reposé les conditions de la question de la scénographie, qui maintenant est un métier reconnu. Cela a pris 15 ans, mais c'est désormais un terme accepté, souvent collé derrière le terme d'architecte, bien qu'il reste du flottement entre les termes scénographe et muséographe.

Les Immatériaux étaient ainsi un point de départ, que l'on ne mesurait pas exactement à l'époque, à cause de notre innocence, on peut dire. J'avoue que je n'avais pas une très grande connaissance des expositions, même en tant qu'utilisateur. Si j'allais voir des expositions, elles concernaient surtout l'architecture. Je crois que cette exposition a fondamentalement changé le point de vue sur l'exposition, sur la façon d'exposer. On pouvait, pour la première fois, juxtaposer des choses, des objets. Le Palais de la Découverte avait sa façon d'être ; le Muséum d'Histoire Naturelle était complètement sous la poussière (c'était vraiment une vision dix-neuvième qu'on pouvait y découvrir à côté du Palais de la Découverte qui avait une façon un peu plus savante et industrielle de montrer les choses) ; et La Cité des Sciences commençait à sortir : là on était dans le high-tech, une volonté de faire vitrine technologique. Ce croisement, cette tentative de mettre ensemble des choses, est aujourd'hui monnaie courante parce qu'il n'y a plus une exposition où on ne va pas coller, scotcher deux bouts qui n'ont rien à voir à priori.

Je me souviens qu'à la conférence de presse je suis resté discret, car je n'avais aucune raison d'intervenir. C'était le propos de Jean-François qui était important. À ce moment-là, le rôle de l'architecte, d'un scénographe, était moins déterminant, en quelque sorte. Au Centre Pompidou, il y avait Jean Dethier qui était presque le scénographe attitré et qui faisait beaucoup d'expositions, principalement dans un registre post-moderne. Justement, Lyotard fait ressortir l'ambiguïté de ce terme, entre le post-modernisme tel qu'il est défini dans *La Condition Postmoderne* et celui utilisée dans l'architecture, une sorte de revisite du dix-neuvième et du néo-clacissisme. Ce post-modernisme architectural, tiré pour ainsi dire vers le bas, produisait une architecture baroque, et en même temps gothique, qu'on a pu voir apparaître aux États-Unis. Cette espèce d'architecture à la Goldorak peut donner des résultats assez étonnants, tout en restant des objets autonomes, souvent intéressants d'ailleurs. Jean Dethier cultivait cette esthétique, avec des expositions comme *Images et Imaginaires d'architecture*, et quelques expositions de ce type-là.[21]

20 — Cf. *Philippe Délis & Associés. design(s)*, Montreuil : 1994. (n°ISBN : 2-9505945-3-0).
21 — *Images et Imaginaires d'architecture : dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX*e *et XX*e *siècles.* 8 mars – 28 mai 1984. Paris : Grande Galerie. Centre National d'art et de culture Georges Pompidou.

La question de la scénographie ne s'était pas posée en tant que telle, seulement comme question de fond. Il y eut à l'œuvre une sorte de négation de la forme. Le but était de s'évaporer derrière le propos, derrière ce qui était donné à voir. *Les Immatériaux* portaient en eux l'expression, devenue courante depuis, d'exposition-spectacle. La dimension spectaculaire, l'expérience sensible proposaient ensemble un spectacle dans lequel vous étiez plongés : à la différence du rapport à l'œuvre d'art où il restera toujours cette distance entre vous et l'œuvre, du fait du regard porté sur l'objet. Là, vous étiez dedans, vous étiez enveloppé. Je n'utilisais absolument pas le terme [d'exposition-spectacle] à ce moment-là, mais l'idée de l'enveloppement du visiteur s'est répandue depuis. Je me rappelle avoir eu un déclic en allant voir le Saint-Georges de [Régine] Chopinot, le spectacle où elle reprenait des figures et des thématiques médiévales. C'était très intéressant d'observer, sur soi, le passage de la relation de spectateur à celui de créateur. Cela me permit d'aborder le problème de mettre le public dans une situation de spectacle, où tout ce qui se déroule devant lui se passe en même temps autour de lui. Je crois que *Les Immatériaux* fut parmi les premiers à avoir approché cette problématique. C'était par exemple la première fois qu'on utilisait à cette échelle là un tel dispositif sonore. Ce dernier a aussi induit un certain nombre d'impressions sur l'espace et sur le parcours.

Avez-vous pris part à la décision d'inclure les casques écouteurs ?

S'il y a une exposition qui était une création collective, c'est bien *Les Immatériaux*. Sans doute Thierry les avait voulus, car il était le plus au fait de tous ces systèmes de production. C'est à lui qu'on doit la convention avec la *Cité des Sciences*, qui a racheté par la suite le système infra-rouge Philips et Portenseigne pour l'installer de façon permanente. Mais c'était la première fois qu'ils faisaient partie d'un projet à cette échelle. Nous n'étions absolument pas sûrs que ça allait fonctionner à ce point, et ça a été magique. Je crois qu'aujourd'hui on pourrait seulement rajouter des rollers, pour recréer le sentiment de glisse que l'on pouvait éprouver dans *Les Immatériaux*.

Et l'exposition *Le Temps, vite*[22] ?

J'avais été consulté mais ce n'est pas moi qui l'ai faite. Daniel Soutif avait un peu l'idée des *Immatériaux* derrière la tête. C'est vrai qu'au bout d'un certain temps on se fait connaître par une certaine façon de faire, une façon d'allumer, une façon d'éclairer, de faire du mobilier : voici un petit ouvrage que j'ai produit récemment pour une exposition, et que justement j'ai dédié à mes camarades des *Immatériaux*.[23] J'ai nommé cela "Support" parce que ce n'est que du mobilier d'exposition avec leurs dessins. L'objectif était de présenter à l'intérieur de mon travail, les premiers mobiliers que j'ai dessinés, ceux des *Immatériaux*, jusqu'à ce que l'on fait aujourd'hui : une continuité à l'intérieur du travail qui s'en dégage peu à peu.

22 — *Le Temps, vite*, Centre Georges Pompidou. 12 Janvier – 17 avril 2000, exposition organisée par Daniel Soutif.

23 — Délis, Philippe. *Supports [s]*, exh. cat., Paris: integral studio, 2001. (n°ISBN : 2-9516277-2-X)

L'expérimentation des *Immatériaux* se faisait entièrement par validation collective : on se demandait si telle ou telle démarche réussirait, on essayait de voir, on s'adaptait en conséquence. Il y a toujours, évidemment, une hiérarchie de travail ; là, il y avait le penseur qui nous guidait, mais avec une telle façon simple de communiquer.

On avait montré des maquettes de Malévitch. Dans cette partie-là de l'exposition on tentait d'exprimer la modification de point de vue, de regard sur le monde, qu'apporte l'artiste. Malévitch avec ses archétectones ne pensait plus l'architecture comme on l'avait pensé jusqu'alors. En se débarrassant des fondations, il découvrait une nouvelle technique : il prenait les éléments de base du système, les manipulait, les bougeait, les assemblait, recommençait à nouveau et, à partir de là, imaginait une ville entière. Je crois que c'est un peu sur ces systèmes de pensées que Lyotard se penchait envoulant montrer, que finalement la construction informatique agit de façon similaire. Cette relation entre les disciplines, entre les domaines, entre les territoires, ne partait plus du cartésianisme qu'on nous avait appris.

Je restais toutefois l'homme de terrain, en quelque sorte. Il nous arrivait de discuter, de partager un certain nombre d'idées, mais là n'était pas mon rôle d'intervenir dans le propos de cette exposition. Je me souviens très bien que je m'étais fort intéressé à une discussion où [Lyotard] nous expliquait comment toutes ces transformations avaient émergé au moment de la [première] guerre, et vraiment mis en application au moment de la guerre de 40. Tous les essais réalisés en laboratoire, cette nouvelle vision du monde, en somme cette grande modification – la fin du monde moderne et même le post-modernisme : tous étaient nés pendant la guerre de 40.

Thierry est mort le 29 avril 1993, je crois. Il écrivait un peu, mais ne publiait pas beaucoup. Il avait travaillé pour Braun ; c'était son moment de bravoure en tant que designer. Après *Les Immatériaux* il avait beaucoup collaboré avec SIGGRAPH, dont il s'était chargé d'organiser une association française. Il avait également fondé une association qui s'appelait Pixie, qui faisait l'équivalent de SIGGRAPH France. J'ai ensuite collaboré avec lui sur une autre manifestation à la Grande halle de la Villette. Son registre était l'image, les images en général, et tout en étant à la Cité des Sciences, il enseignait.

Doit-on essayer d'équilibrer les apports respectifs de Chaput et Lyotard ?

Cet objet-là qu'on appelle exposition est un objet tout à fait spécifique, collectif, c'est-à-dire que ce sont 50 personnes qui ont travaillé sur cette exposition : tous à un moment ou un autre ont réagi, amené des idées, orienté les discussions avec les conservateurs, les musiciens, les scientifiques, et ainsi ont fait évoluer la pensée, pas forcément celle de Lyotard, mais de l'exposition. Il y avait beaucoup d'écoute, de respect pour la pensée de l'autre, et pas d'inquiétude au sujet du résultat. Même si après il y eût des petites angoisses matérielles : on y allait doucement, en tâtonnant, on essayait, on faisait faire des bouts de prototype – simplement pour voir ce que cela donnait — on discutait, on allait se voir, tout le monde se retrouvait, sur le tard. C'est-à-dire que [Thierry] regardait la façon dont c'était accroché, donnait son avis, favorable ou non. Puisqu'on discutait de tout, tout le temps, tous ensemble, il devait forcément y avoir des interférences d'idées, mais c'était quand même [Thierry] qui décidait à la fin, c'était sa responsabilité.

Personne n'aurait contesté si je voulais utiliser tel matériau, ou traiter telle ou telle question à un moment donné. Après consultation collective, et au bout du compte, c'est moi qui validait cette question-là, parce que c'était de mon ressort. Nous avions instauré un système de partage, bien que parfois nous l'ayons transgressé. Je suis passé une seule fois par-dessus Thierry pour aller demander à la direction générale du Centre Pompidou d'augmenter notre budget, car je n'y arrivais plus... Lui s'était formé à une école très stricte en ce qui concerne le respect du budget. Mais à quinze jours de l'ouverture je m'étais dit que jamais je n'allais pouvoir m'en sortir ; je suis allé voir le président du Centre afin qu'il me permette d'employer d'autres ouvriers, ce qu'il ne voulait absolument pas faire. Dans ce cas seulement j'ai transgressé, parce que j'avais atteint les limites des moyens à disposition. On s'était même associé avec Thierry, après *Les Immatériaux*, pour monter une petite boutique ; mais j'ai arrêté après sa mort. Nous étions restés très proches.

Martine [Moinot] était ce qu'on appellerait aujourd'hui une assistante de production. Il y avait au CCI des responsables de secteurs, de sites ou d'ensembles de sites. Ils s'occupaient de la recherche documentaire, de la recherche iconographique, prenaient contact avec les autres musées. Martine était pour ainsi dire le bras droit de Thierry Chaput sur ces questions-là. L'expérience a duré au total trois ans. Je suis arrivé à l'issue de la première année, lorsque les choses avaient déjà commencé à bouger. Comment cela a démarré, je ne m'en souviens que vaguement. Jean-François avait sorti *La Condition Postmoderne*, qui – si j'ai bonne mémoire – était une commande qu'il avait reçue du gouvernement canadien. Le Centre avait envie de son côté de faire une exposition ; il y a donc eu un concours de circonstances à un moment donné. Au départ c'était une toute petite exposition, et puis ça a gonflé, devenant ces 3000m^2. Je ne crois pas que le Centre ait fait beaucoup d'expos comme ça par la suite. De fait, je crois me souvenir que Thierry étudiait une proposition assez proche des *Immatériaux*, avant qu'il ne tombe sur *La Condition Postmoderne*. C'est à partir de ce moment qu'il avait voulu se rapprocher de Jean-François. Il est fréquent d'ailleurs que cela se passe de cette manière, surtout pour des expositions thématiques, puisqu'il s'agit bien d'une exposition thématique avant la lettre. Il faut qu'il y ait quelqu'un qui ait un propos, qui se dise "je pourrais faire un livre, un film, ou bien une exposition." L'exposition est devenue aujourd'hui un genre parmi d'autres, un moyen d'expression, un médium complexe, pour exprimer un propos, et donner à voir au plus grand nombre. Le titre des *Immatériaux* existait déjà quand je suis arrivé.

Je suis venu à Beaubourg dans le service de Marc Girard responsable des nouvelles technologies. Mais c'est plutôt à travers [Alain] Guiheux que ça a pu se faire. Burckhart était alors directeur du CCI, et Marc a certainement eu un rôle de pilotage, organisationnel, lors des *Immatériaux*. Derrière ces gens-là, se tenaient des chargés d'expos, des personnes qui proposaient des thématiques nouvelles. Le CCI a vraiment été une machine à inventer des expos. Je pense qu'Alain en était à sa première année au CCI. C'est un peu lui qui avait soufflé mon nom à Thierry, parce qu'Alain faisait déjà partie de ma bande à Paris, alors que nous étudiions le projet en Afrique. Alain a récemment quitté le Centre. Cela faisait longtemps qu'il y travaillait, puisqu'il est entré en 83 ou 84, et il en est seulement sorti l'année dernière ou il y deux ans. Il a fait un énorme travail au Centre Pompidou, de belles

expositions d'architecture.

Il y avait des dessins d'Eisenman, parce qu'ils sont allés le voir, ou Eisenman est venu à Paris. Il y eut en tout cas un échange personnel à ce moment-là entre Lyotard et lui ; je n'en sais pas plus.

Tout le travail de création demande à être repris, transformé : sinon comment la recherche avancerait-elle ? La recherche scientifique n'avance qu'à ce prix. Il faut, malgré tout, toujours reconnaître les emprunts, les filiations qu'on opère. La générosité doit aller dans les deux sens. D'autant plus à une époque où nous utilisons beaucoup plus d'images. Il y a dix ans je n'aurais jamais tenu ce propos-là. On amasse énormément d'images, parce qu'aujourd'hui on ne travaille qu'avec ces outils-là, on les juxtapose, on les recombine. Il faut donc être encore plus vigilant sur le sens. On rencontre de plus en plus des images sans sources, simplement parce qu'elles circulent trop rapidement. Peut-être qu'à cause de cette ambiguïté visuelle, les gens ne savent plus regarder, discerner.

Antony Hudek, Paris, 27 avril 2001