

ENTRETIEN DE PHILIPPE BETTINELLI, CONSERVATEUR DU PATRIMOINE AU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, AVEC TRISTAN GARCIA ET VINCENT NORMAND, DIRECTEURS DU LABORATOIRE DE RECHERCHE « THÉÂTRE, JARDIN, BESTIAIRE : UNE HISTOIRE MATÉRIALISTE DE L'EXPOSITION ⁰¹ »

Philippe Bettinelli : En 2015, vous choisissez d'appeler votre laboratoire de recherche, au sein de l'ÉCAL / École cantonale d'art de Lausanne, « Théâtre, Jardin, Bestiaire : une histoire matérialiste de l'exposition » : qu'est-ce qui a motivé cette référence au projet de Rüdiger Schöttle ?

Vincent Normand : Le Jardin-Théâtre Bestiarium nous a semblé être un site historique cristallisant plusieurs des trajectoires que nous souhaitions explorer au sein de notre laboratoire de recherche. L'ambition du programme de recherche initial de Rüdiger Schöttle consistait à détecter l'émergence de la figure du spectateur dans la culture baroque du XVII^e siècle européen, en ancrant sa formation politique dans le développement de la scène théâtrale et de l'architecture du jardin, qu'il décrivait comme des technologies optiques anticipant les premières Expositions universelles. Notre intuition recoupait celle de Schöttle : écrire l'histoire de l'exposition non comme une série d'événements

01 « Théâtre, Jardin, Bestiaire : une histoire matérialiste de l'exposition » est un projet conduit par l'ÉCAL / École cantonale d'art de Lausanne avec le soutien de la HES-SO / Haute École spécialisée de Suisse occidentale. www.theatergardenbestiary.com
Direction : Vincent Normand et Tristan Garcia
Coordination : Lucile Dupraz
Intervenants : Mireille Berton, Chris Dercon, Elie During, Anselm Franke, Dorothea von Hantelmann, Pierre Huyghe, Jeremy Lecomte, Stéphane Lojkine, Celeste Olalquiaga, Peter Osborne, Filipa Ramos, Juliane Rebentisch, João Ribas, Ludger Schwarte, Anna-Sophie Springer, Olivier Surel, Étienne Turpin, Charles Wolfe, Yuk Hui.

historiographiques ou institutionnels mais comme un véritable dispositif médiatique de la modernité, de ses découpages épistémologiques, de ses technologies de représentation et de son régime scopique. L'hypothèse à la base de notre recherche mobilise l'exposition comme l'objet d'une « identité brisée », comme un objet historique divisé par sa double identité de *dispositif* et de *forme* : à la fois dispositif architectural et matériel de présentation et forme artistique de représentation devenue le lieu de réflexion privilégié sur l'ontologie de l'œuvre d'art et ses transformations historiques. Partant de cette hypothèse, nous tentons de concevoir l'exposition comme un lieu de *spatialisation* des logiques abstraites de la modernité. Spatialisation de ses partitions épistémologiques tout d'abord, en considérant le musée comme l'espace de recueil de la cosmographie moderne de la taxinomie, comme un lieu de mise en espace du grand partage moderne entre les sujets (ou spectateurs observant) et les objets (ou artefacts observés). Spatialisation de ses catégories esthétiques ensuite, l'exposition étant, depuis au moins les *Salons* de Diderot, le lieu central de fabrication du sujet esthétique, de la rencontre entre l'espace géométriquement déterminé de la représentation et le régime scopique propre aux conditions modernes de réception des œuvres d'art. Enfin, spatialisation de l'économie politique propre à la pratique contemporaine de l'exposition (qui constitue le versant critique du projet, encore largement en construction), tant celle-ci paraît s'affirmer aujourd'hui tel un lieu d'expression du phénomène de « spatialisation de l'histoire » décrit par Fredric Jameson comme étant inhérent à la logique culturelle du capitalisme tardif et son régime « post-historique ».

Tristan Garcia : Pour éviter tout malentendu, le théâtre, le jardin et le bestiaire nous intéressent moins en tant que tels que comme des figures, presque des tropes visuels et architecturaux ; car il existe déjà des histoires bien informées de l'élaboration de la scène frontale, du théâtre anatomique (Ludger Schwarte, par exemple), des Salons (Stéphane Lojkine), des collections d'histoire naturelle (Charles Wolfe, Olivier Surel), des parcs zoologiques (Filipa Ramos) : notre dessein n'est pas de réécrire cette histoire mais d'utiliser ces figures d'exposition des *memorabilia*, des objets inanimés, des artefacts, des corps humains et animaux, du monde végétal,

afin de comprendre comment, en Occident, a été construit un espace général d'exposition des choses, et pourquoi surtout cet espace n'est pas un lieu transcendantal abstrait mais un dispositif concret qui s'adresse au corps du spectateur, le forme et le conforme. Ce que Mireille Berton a réalisé pour le cinéma des premiers temps (comprendre la construction d'un corps moderne nerveux, exposé aux images lumineuses et électriques), nous aimerions l'entreprendre pour l'exposition en général, depuis au moins l'âge baroque. C'est cette fabrique du spectateur moderne qui nous intéresse.

P. B. : Quelle place occupe, selon vous, le Jardin-Théâtre Bestiarium dans le développement de l'idée de l'exposition comme médium artistique ?

V. N. : Ce projet me semble être un objet symptomatique du rôle contradictoire de l'exposition dans l'histoire des formes d'art : dans le même temps, médium privilégié de réflexion critique sur les fondations conceptuelles et idéologiques du domaine des arts visuels (mettant en lumière les dispositifs sur le fond desquels celui-ci s'est découpé) et lieu de réintégration synthétique des différentes formes d'art (théâtre, architecture, cinéma...) dans le lieu générique de l'art. En effet, on peut voir dans l'histoire du modernisme et du postmodernisme une tendance contradictoire des formes d'art, d'une part, à intégrer à l'échelle de l'œuvre une réflexion sur ses conditions de possibilité (ce qui correspond schématiquement au récit greenbergien de *medium specificity*, qui opère lui-même dans une ontologie des médiums héritée des divisions académiques du XVII^e siècle), et, d'autre part, à projeter cette réflexivité sur l'espace d'exposition lui-même, jusqu'à effacer la distinction entre les arts et faire de l'exposition son matériau propre (processus dont la Critique institutionnelle est l'exemple canonique). En cela, le Jardin-Théâtre Bestiarium occuperait une place tout à fait primordiale dans l'histoire des expositions car, en articulant théâtre, architecture et cinéma dans l'espace des arts visuels, d'un point de vue strictement généalogique, il a refermé, en quelque sorte, la parenthèse ouverte par son objet d'étude même, à savoir la culture baroque à l'origine de la division des arts et de la spécialisation de ses espaces.

P. B. : Cette articulation de plusieurs disciplines externes au domaine des arts plastiques au sein d'une exposition qui peut elle-même être lue comme une méta-œuvre est l'un des aspects saillants du Jardin-Théâtre Bestiarium. Dans quelle mesure serait-il possible de déceler, dans l'ambition souvent affichée ces dernières décennies par les institutions de croiser ou de décroisonner les formes d'art par l'exercice de l'exposition, une forme de postérité de ce projet ?

V. N. : Le premier enseignement qu'offre une recherche historique sur les dispositifs et les formes de l'exposition à travers la modernité scientifique et esthétique serait méthodologique : il s'agit de cultiver un certain scepticisme quant aux formes de néopositivisme et de triomphalisme béats qui se nichent dans l'usage que font les institutions artistiques contemporaines de rubriques telles que le décroisonnement, le brouillage ou le dépassement des processus de réification inhérents au geste d'exposition (parfois contre le souhait des auteurs des projets spécifiques en question). Même s'il ne faut pas prendre ces déclarations à la lettre, les projets appelant à la revitalisation des circuits symboliques de l'art restent souvent sourds à la logique culturelle et à l'économie politique des lieux dans lesquels ils prétendent agir et tendent ainsi trop souvent à simplement fournir aux processus de reproduction, de calcification et de cloisonnement croissant des relations sociales une traduction esthétique. En d'autres termes, ce type de pacification symbolique, aveugle à la stratification historique de ses objets, vise à organiser la continuité de processus d'aliénation bien réels. Or, il s'agit de noter que, dès les premiers dispositifs muséaux, l'exposition a été entièrement déterminée par, d'une part, les phénomènes négatifs d'objectification et, d'autre part, leur critique matérialiste au sein des formes d'art. L'exposition est définie, en son sens le plus générique, par l'inversion dialectique qu'elle imprime dans la « vie » des objets : elle « désanime » des entités auparavant « animées » en les déracinant de leur milieu et elle « réanime » les objets « morts » en sur-déterminant leur signification et en les projetant dans un domaine restreint et éminemment scripté d'attention. C'est là sans doute la source du pouvoir symbolique que l'exposition a exercé sur la psyché moderne. L'histoire de cette articulation dialectique a été une ressource critique

centrale pour la théorie de l'art du xx^e siècle, et son économie a bien sûr traversé de nombreuses transformations. Mais la négativité inhérente au geste d'exposition reste, je crois, un enjeu théorique, esthétique et politique majeur qu'une véritable économie de la transgression ne peut se contenter de simplement balayer : c'est un champ de bataille historique qui, *a contrario* de la manière dont la logique culturelle du capitalisme tardif tend à faire du contemporain le terminus de l'histoire, est encore aujourd'hui entièrement ouvert, dynamique, inégal, discontinu, et fait l'objet de toutes sortes de captures et de production de capital symbolique. C'est de cette façon que je conçois aussi la postérité d'un projet tel que le Jardin-Théâtre Bestiarium. Ce projet a participé de la tension du « champ étendu » de l'art postmoderne vers ce que Theodor W. Adorno a appelé l'*effrangement* des arts, et qui est donc empli des contradictions propres à ce processus. Mais en tant qu'objet historiquement déterminé par ce processus, il est particulièrement intéressant d'en faire un usage ni naïf, ni cynique, mais simplement critique, en vue d'appréhender, entre autres, le statut de la forme contemporaine de l'installation (ni œuvre d'art, ni exposition), dont le Jardin-Théâtre Bestiarium est un exemple précoce, et sous l'égide duquel une très grande partie de l'art contemporain peut être décrite. Il serait ainsi question de mobiliser le Jardin-Théâtre Bestiarium comme un outil dynamique de description historique plutôt que comme un cadre statique qu'il s'agirait de calquer sur le contemporain.

P. B. : Si l'exposition peut être jardin, théâtre ou bestiaire, vous la présentez également, croisant la pensée de Denis Diderot et celle de Michel Foucault, comme le point de rencontre entre le « Salon » et la « clinique » ?

V. N. : Notre laboratoire de recherche propose de considérer l'exposition comme un possible dispositif *ontographique*, c'est-à-dire comme un site spécialement équipé pour traiter des séparations ontologiques imprimées dans le monde par la modernité occidentale. En cela, le dispositif de l'exposition nous paraît entièrement situé dans l'espace de médiation entre les désignations ontologiques de la modernité. L'exposition a été historiquement structurée, d'un côté, par la positivité

scientifique du dispositif muséal (et ses prédécesseurs : théâtres anatomiques, jardins zoologiques, collections d'histoire naturelle, lieux de découpe du vivant ouvrant un espace de visibilité analogue à celui que Michel Foucault, dans son projet d'archéologie du regard médical, a identifié dans la clinique, dont il a élevé le mode de découpage au rang de vérité anthropologique déterminant l'expérience moderne du savoir en général), et, de l'autre, par la négativité de l'expérience esthétique (dont on peut schématiquement tracer l'histoire des premiers Salons du Louvre jusqu'à l'avènement du *white cube* comme cadre générique d'apparition de l'art). Du fait de son histoire institutionnelle, l'exposition est située à la charnière du fait scientifique positif (dont l'ordre logico-spatial à l'œuvre dans le dispositif muséal est une matérialisation) et l'espace négatif de l'art (dont le modernisme esthétique, et sa tendance à l'explicitation critique ou à la transgression des limites modernes, est une expression). Aussi l'exposition nous semble-t-elle consister en une scénographie particulière des limites et frontières qui traversent et articulent le monde moderne, constituant donc un point stratégique d'accès à celles-ci.

T. G. : Ce qu'il y a de plus fascinant, en suivant cette ligne généalogique, c'est d'essayer de voir quand et comment, dans ces lieux d'exposition, s'est produit un phénomène d'esthétisation mortifère, comme si certains objets, certains corps devaient peu à peu relever du savoir, de la science, et d'autres être abstraits de ce domaine, mis à mort, mis sous vide et réanimés, pour, en négatif, relever de l'art. Cela nous est apparu aussi bien dans les recherches sur la « nécroesthétique » d'Anna-Sophie Springer et Étienne Turpin à propos de la chasse, l'empaillage, l'archivage de certains oiseaux, notamment le légendaire oiseau de paradis au XIX^e siècle, que dans les vastes histoires des espaces d'exposition que nous ont proposées Anselm Franke, João Ribas ou Dorothea von Hantelmann, la clinique de l'état de l'art contemporain de Juliane Rebentisch ou Peter Osborne, ou la généalogie architecturale du *white cube* par Jeremy Lecomte. Il en ressort l'impression de la construction en Occident d'un lieu générique de l'art comme espace de neutralisation, dont notre projet se veut la critique bien comprise ●