

HARALD SZEEMANN, L'INVENTION DE L'INDÉPENDANCE⁽¹⁾

Ses raisons — p. 39

Ses modalités — p. 42

Ses implications — p. 47

Ses raisons

En 1969, lorsque Harald Szeemann (1933–2005) organise *Quand les attitudes deviennent forme*, il est directeur de la Kunsthalle de Berne depuis un peu plus de huit ans. Cette exposition marque une étape cruciale dans sa carrière. Tout d'abord par la place historique qu'elle prendra. Elle est en effet considérable sur de nombreux points notamment parce qu'elle introduit en Europe différentes pratiques artistiques jusqu'alors peu connues et surtout parce qu'elle le fait sur un mode original. La Kunsthalle est pour l'occasion transformée en un gigantesque atelier où les œuvres se côtoient d'une façon bien éloignée de la rationalisation muséologique. *Quand les attitudes deviennent forme* rompt ainsi avec la lecture moderniste d'une histoire de l'art basée sur la linéarité⁽²⁾. Harald Szeemann ne propose pas une interprétation de l'art basée sur une évolution historicisante mais soumise à une vision personnelle.

(1) Je tiens à remercier Fabien Pinaroli. Sa documentation, ses connaissances ainsi que les discussions que nous avons eues à leur sujet m'ont été indispensables. Ce texte est dédié au croisement du cours Berriat et de la rue Joseph Rey.

(2) Cf. Jean-Marc Poinot, « Harald Szeemann. « Quand les attitudes deviennent forme » et quelques problèmes du musée d'art contemporain », in *Collection*, Bordeaux, Capc, 1990, pp. 25–33.

Cette exposition présente d'autres particularités. L'élément déclencheur qui permet d'exposer 69 artistes internationaux dans la petite Kunsthalle bernoise est un *sponsoring* proposé par Philip Morris: 15.000 dollars pour la réalisation d'un projet et 10.000 dollars pour le catalogue. De plus, pour partager les frais de transport, Harald Szeemann passe des contrats avec différentes institutions européennes. Avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam tout d'abord qui organise quelques mois plus tôt *Op Losse Schroeven* où est présentée, avec l'autorisation de Szeemann, la quasi-totalité des artistes exposés à Berne. Puis avec le Museum Haus Lange à Krefeld et l'Institute of Contemporary Art de Londres qui accueilleront ensuite son exposition. Ce voyage vers d'autres lieux fait partie du cahier des charges formulé par Philip Morris (1). Enfin, c'est pour ainsi dire la dernière exposition de Szeemann à la Kunsthalle de Berne et sa dernière en tant que directeur d'institution puisqu'il se définira ensuite comme travailleur indépendant.

Si *Quand les attitudes deviennent forme* est un événement majeur pour une partie du public averti, elle est pour la population bernoise un scandale sans précédent. La critique et la population locales sont choquées par une exposition qui leur paraît hors de toute référence. Les pouvoirs publics sont scandalisés, notamment par la pièce de Michael Heizer *Berne Depression* qui consiste en la destruction d'un trottoir devant la Kunsthalle, considérée comme une dégradation du matériel urbain. Toutes ces critiques se focalisent sur l'instigateur de ce désordre, Harald Szeemann lui-même. La répression bernoise se fait comme il se doit dans la diplomatie, en renforçant le pouvoir du comité composé d'artistes locaux. Lorsque Szeemann soumet une exposition monographique de Joseph Beuys déjà en préparation, sa proposition est reje-

(1) Pour tous ces éléments sur l'organisation de *Quand les attitudes deviennent forme*, voir notamment: Didier Semin et Isabelle Ewig, « Comment se fait une exposition », *Cahiers du MNAM*, n° 73, Automne 2000, pp. 5-7.

tée. Il fait appel au gouvernement qui refuse de s'en mêler. Szeemann démissionne.

La perte de son emploi est suivie par la création d'un statut nouveau, celui de travailleur indépendant. Szeemann invente *l'Agentur für geistige Gastarbeit*, l'Agence pour le travail intellectuel à la demande (1). Elle n'a pas d'existence juridique, mais restera jusqu'à la fin de sa carrière le symbole de Szeemann (2). Elle englobe toutes les activités de son concepteur ainsi que ses outils et son lieu de travail. Mais surtout, elle accompagne ce choix définitif de ne plus travailler à la direction d'un lieu. Désormais Szeemann travaille dans et pour son Agence en proposant des projets aux institutions, ses clients. Évidemment une telle position ne s'entend pas comme un total retrait du réseau des lieux d'exposition, mais comme une volonté d'obtenir de chacun de ses interlocuteurs un bénéfice ou un atout stratégique qui lui permet de mener à bien ses projets. Comme il l'explique à Nathalie Heinich « On ne prête pas à un privé comme moi, des tableaux de plusieurs millions ! C'est normal... Moi aussi j'ai l'institution pour ça, mais elle change de projet à projet (3). » Ainsi l'Agence s'entend comme une structure rendue viable par l'investissement de Szeemann et vouée à la proposition de projets. En ce sens, elle est déterritorialisée : « La création de cette agence [...] ne dépendait plus tellement d'un endroit fixe et délimité. Elle aurait pu se passer aussi bien à Paris qu'à Amsterdam, étant financée par un groupe privé (4). » De fait pour être viable, cette innovation implique un certain nombre d'adaptations aux

(1) En allemand *Gastarbeit* signifie « travail à la demande » et évoque les *Gastarbeiters*, travailleurs immigrés, principalement d'Italie, qui viennent travailler en Suisse mais ramènent l'argent dans leur patrie. Évocation ironique puisque cette situation devient celle de Szeemann, travailleur suisse à l'étranger.

(2) Pour tout ce qui concerne l'Agence pour le travail intellectuel à la demande, voir la partie que lui consacre Fabien Pinaroli in Florence Derieux (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle*, Grenoble, Le Magasin; Zurich, JRP/Ringier, 2007, pp. 65-94.

(3) Nathalie Heinich, *Harald Szeemann, Un Cas singulier*, Paris, L'Echoppe, 1993, p. 39.

(4) Yann Pavie, « Entretien avec H. Szeemann », *Opus international*, n° 36, juin 1972, p. 39.

contraintes inhérentes à ce secteur d'activité. Il s'agira de se détacher de la hiérarchie et de la rationalisation muséale en développant un travail flexible basé sur le travail en réseau et la proposition de services.

*
**

Ses modalités

La mise en place de l'Agence répond tout d'abord à des volontés personnelles. Celle de pouvoir tout contrôler seul, sans avoir à rendre de comptes à un comité, et celle de ne mener que les projets qui lui importent.

« Il m'était devenu impossible d'organiser la rétrospective de tel ou tel artiste (pompiers). Ce à quoi j'étais obligé puisque mes finances m'étaient données en premier lieu pour montrer les produits des membres de l'Association des artistes bernois. J'insiste beaucoup sur ce thème (d'Agence), parce que ça me permet sur un autre plan d'avoir autant d'activités qu'à la Kunsthalle mais sans me disperser, et sans avoir à faire des concessions (1). »

En outre il s'agit également d'une remise en cause du système habituel des musées et par extension du système de diffusion de l'art. Avec une structure légère, Szeemann gagne en efficacité et en réactivité et s'oppose aux lourdeurs organisationnelles des musées. De plus, avec l'exposition comme seul objet, il privilégie une forme éphémère et événementielle. Cela lui offre un rapport de plus grande proximité avec les artistes et l'art en train de se faire. C'est en effet dans cette volonté de rapport direct qu'il faut appréhender cette nouvelle fonction. À ce titre aussi *Quand les attitudes deviennent forme* était annonciatrice. En « lâchant » les artistes dans sa Kunsthalle, Szeemann la transforme en lieu de création. Ce que ces attitudes avaient à dire à l'œuvre en tant qu'objet fini,

(1) « Interview d'Harald Szeemann », *L'Art vivant*, n° 40, avril 1970, p. 18.

elles le disaient aussi au système muséal. Le passage de l'art à l'action ne pouvait se contenter d'un sanctuaire atteignable uniquement par la longue route qui passait d'abord par l'atelier, puis la galerie. Il s'agissait de réduire les intermédiaires. L'art devait se faire sur place. C'est aussi en cela que l'exposition de Berne faisait acte de manifeste comparée à celle qui la précédait à Amsterdam. Au Stedelijk Museum le gros des troupes était présent mais canalisé par un accrochage qui cloisonnait les œuvres dans différents espaces.

C'est sur cette préférence de l'action au produit fini que se fonde le travail indépendant d'Harald Szeemann, une conception évidemment libérée du carcan bureaucratique et routinier de l'institution muséale.

« En fait, je pensais, à partir de l'idée de (happening), pouvoir toucher les gens avec des interventions ou des situations qui étaient au fond indépendantes d'un circuit de communication donné et précis, préexistant à l'action elle-même, comme peut l'être le cadre du musée. [...] Je voulais ainsi m'attaquer à l'esprit de propriété qui était pour moi lié à la notion d'art comme objet ou comme résultat ; reconnaître et participer à une forme d'art qui dépendait pleinement du moment présent de l'expérience, comme un processus en train de s'accomplir ou comme acte qui s'identifiait totalement avec l'interprétation du public, c'était évidemment remettre en cause les modes de présentation, de sélection et de compréhension des œuvres dont la conséquence logique était l'éclatement de l'enceinte du musée (1). »

Pour ce qui est de la remise en cause de la notion de propriété, Szeemann ne mettra pas longtemps à se rendre compte qu'il s'agissait d'une utopie irréalisable (2). Cependant, la primauté

(1) Yann Pavie, *Op. Cit.*, p. 39.

(2) Cf. Florence Derieux (dir.), *Op. Cit.*, p. 67.

de l'action sera bien la base d'une remise en cause du musée et de ses modalités de travail. De tels changements, basés sur une volonté de liberté, sont proches du diagnostic que Luc Boltanski et Eve Chiapello établissent à propos de l'entreprise dans *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1). Les deux sociologues démontrent comment les revendications d'émancipation portées par la contre-culture de la fin des années 1960 sont récupérées par le management pour renforcer sa propre efficacité. La critique de la rationalisation qui se formalise par une affirmation de la subjectivité est intégrée dans un nouveau paradigme basé sur le travail flexible, la mobilité et l'élimination des hiérarchies, le but de ces innovations étant de rendre l'entreprise plus réactive. On retrouve ces principes dans cette invention de l'indépendance que fait Szeemann. Comme l'a analysé Nathalie Heinich, « Une telle innovation, dans l'espace de concurrence entre institutions similaires, contribue à faire de cette singularité une ressource, que vient conforter encore l'indépendance et la mobilité qui lui sont attachées (2). » En effet, Harald Szeemann, en tant qu'entité autonome, va procéder à une révolution des modalités de production d'événements artistiques. Celle-ci passe par une réactualisation des techniques de travail identiques à celles qu'identifient Boltanski et Chiapello.

La position de travailleur indépendant implique de repenser la notion de concurrence entre institutions. Si cette compétition existe bien entre les lieux, elle ne touche pas Szeemann, cas unique dans ce secteur d'activité. Au contraire, chacun des centres d'art, musées et autres municipalités s'apparente à ses yeux à de potentiels partenaires susceptibles de participer à ses projets. Cette approche du travail en réseau expérimentée à la Kunsthalle de Berne sera une constante tout au long de sa carrière. Comme nous avons pu le voir avec *Quand les attitudes deviennent forme* la multiplication

(1) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

(2) Nathalie Heinich, *Op. Cit.*, p. 59.

des partenaires engendre une division des coûts. Mais cela impose également une nouvelle définition des fonctions. Multipliées, elles imposent à Szeemann une grande souplesse et une capacité d'adaptation, les résultats de son travail n'étant plus indexés à des objectifs établis par une entité hiérarchique mais à sa capacité de solliciter des partenaires. Conséquence de cette recherche de souplesse et de réactivité, Szeemann crée sa propre équipe de travailleurs, qui l'accompagne dans ses projets selon les compétences nécessaires. Elle répond aussi à un constat pragmatique. D'un projet à l'autre et d'une institution à l'autre, Szeemann se voit confronté à différentes équipes techniques, plus ou moins efficaces. Il devient donc essentiel de s'entourer de professionnels aptes à répondre à ses besoins. Cette nécessité se fait d'autant plus pressante que chaque exposition est cruciale, de son succès dépend potentiellement d'autres contrats. Apparaît ainsi « L'Equipe de Harald Szeemann (1) ». Comme il l'explique, elle est indispensable : « C'est très important, d'avoir toujours la même équipe, rôdée, parce qu'on n'a jamais de grands dégâts, et que je n'ai presque plus à donner d'ordres : ça roule tout seul ! (2) » À cette rigueur, on ajoutera une forme de dévouement, son équipe prenant parfois, la nuit, le relais de celle de l'institution.

Ces caractéristiques correspondent à ce que Boltanski et Chiapello appellent l'entreprise maigre, débarrassée de tous les échelons hiérarchiques au profit d'une multiplication de fournisseurs. Ne reste plus à sa tête qu'un leader charismatique porté par une vision. Une vision qui « a les mêmes vertus que l'esprit du capitalisme car elle assure l'engagement des travailleurs sans recourir à la force en donnant du sens au travail de chacun (3). »

Reste qu'une fois le contrat obtenu et l'exposition montée, celle-ci doit encore être rendue visible. Là aussi Szeemann fait preuve d'innovation. Conséquence logique de sa position

(1) Florence Derieux (dir.), *Op. Cit.*, p. 84.

(2) Nathalie Heinich, *Op. Cit.*, p. 51.

(3) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Op. Cit.*, p. 119.

d'indépendant et de son risque permanent de disparition, il comprend rapidement l'importance de se rendre visible, médiatiquement s'entend. Si la destruction d'un trottoir bernois a pu scandaliser la municipalité et la population, son bruit n'a sûrement pas été sans contenter Philip Morris. Son président pour l'Europe affirme dans le catalogue de l'exposition que ce qui unit l'entreprise et ce nouvel art tenait en un mot : l'innovation (1). Nul doute que les stratégies des uns aient pu inspirer les autres. Toujours est-il que Szeemann présentera toujours cette exposition en prenant plaisir à en rappeler le scandale (2). Et lorsqu'il organise une exposition de promotion de son Agence nouvellement créée, *8 1/2 Documentation 1961-1969* en 1970 à la galerie Claude Givaudan, c'est ce scandale qu'il met en avant. On y trouve entre autres le gros titre du journal *La Suisse*, « Berne : fumier devant la Kunsthalle (3) ». Ainsi le scandale devient-il une force médiatique. Une capacité à créer de la visibilité qui ne sera sûrement pas sans attirer et convaincre ses clients. Ainsi lorsqu'on lui demande pourquoi les municipalités allemandes auxquelles il propose ses projets investissent de l'argent dans ses expositions, il répond : « Ce n'est pas de l'argent perdu. Ça crée du mouvement. Pour une ville, avoir une « image » d'avant-garde, c'est toujours excellent (4). »

(1) Cf. John Murphy, in *Live in your Head: When Attitudes Become Form – Concepts, Processes, Situations, Information* (cat.), Berne, Kunsthalle, 1969, n.p.

(2) Dans *Les cahiers du MNAM*, n° 73, *Op. Cit.*, on trouve « Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition « When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information) » et à rien d'autre » d'Harald Szeemann. Comme le précisent Didier Semin et Isabelle Ewig en introduction, il ne s'agit pas de la version publiée dans le catalogue de *Op Losse Schroeven*, mais d'une version postérieure à laquelle ont été ajoutés des extraits d'articles parus à la suite de l'exposition. De même dans *L'Art de l'exposition*, le texte écrit par Szeemann commence par les réactions qu'ont déclenché son exposition : cf. Katharina Hegewisch, Bernard Klüser (dir.), *L'Art de l'exposition : Une Documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, éd. du Regard, 1998, pp. 369–382.

(3) En réponse à cette exposition, des habitants bernois avaient déversé du fumier en face de la Kunsthalle.

(4) « Paris désert culturel. Le diagnostic du Dr. Szeemann », *Le Journal de Paris*, 08 août 1970, p. 32.

Le format de l'exposition, que Szeemann définit comme son médium d'expression, se prête particulièrement bien à la diffusion et à l'événementiel. Contrairement au musée qui sanctifie, l'exposition temporaire ne crée pas de chef-d'œuvre, elle montre des idées immatérielles, des intentions. Créée pour une occasion particulière, elle offre aussi la possibilité d'une permanente redéfinition. Ainsi son activité ne se focalise pas sur la fabrication d'un produit unique, comme un musée, mais sur son évolution, la succession d'expositions. Elle est dirigée par une volonté d'innovation continue. Avec ce passage du chef d'œuvre, fini, à l'idée, immatérielle, Szeemann développe une économie de service. Il ne s'agit plus de vendre un produit mais de la disponibilité, de la relation, de l'information. Il initie ainsi une modalité de travail qui n'est pas sans rapports avec ce que Jeremy Rifkin appelle *L'Âge de l'accès*, où la vente d'objets tangibles devient celle d'informations immatérielles (1). Avec l'apparition et le développement des réseaux de communication, l'important n'est plus de posséder mais d'avoir accès à l'expérience. Par son statut d'indépendant, ce que fait Szeemann au musée, c'est finalement de lui imposer de rentrer de plein pied dans les industries culturelles.

*
**

Ses implications

Une telle révolution est évidemment possible grâce à un certain nombre de paramètres. À la fin des années 1970, les discussions sur le musée et sur de nouvelles formes de présentation sont courantes. À cela s'ajoute une remise en cause de l'institution. Mais c'est surtout une réponse aux pratiques des artistes eux-mêmes qui, marqués par les revendications de la contre-culture, tendent à renouveler la définition d'œuvre d'art. Comme Szeemann le souligne lui-même, les origi-

(1) Cf. Jeremy Rifkin, *L'Âge de l'accès : La Nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2003.

nes de l'exaltation du « Moi » qui parcourt *Quand les attitudes deviennent forme* peuvent être à chercher du côté de la côte Ouest des Etats-Unis où « les hippies, les Rockers, les anti-sociétés et le problème de la drogue ont formé une jeunesse à s'exprimer différemment (1). » Or, la contre-culture a la particularité d'avoir eu la force de fédérer un large public autour de revendications sociales et de voir cette force canalisée pour fonder une culture du « mode de vie » basée sur la vente d'images et de signes (2). Par ailleurs elle est aussi celle qui devait trouver dans l'industrie culturelle les conditions de son existence. C'est dans cette position que se trouve Szeemann pour qui les modalités de production prennent une place importante.

En inventant son indépendance et l'Agence qui la lui assure, il doit en permanence s'en expliquer. Ainsi, tout au long des années 1970, dans chacune de ses interviews, il en définit les raisons et le fonctionnement, argumente sa démarche en termes économiques et structurels. Ensuite, tout au long de sa carrière, ces éléments ressurgissent inlassablement puisqu'il est rapidement sanctifié comme le premier commissaire indépendant. En approchant la monstration de l'art avec en tête des questionnements économiques, Szeemann avait toutes les chances d'y intégrer des techniques et des questionnements caractéristiques de l'industrie (3). Il s'offrait ainsi la possibilité de décroquer l'art et de le plonger dans un environnement trivial et proche du quotidien. C'est justement sur ce point que plusieurs de ses expositions retiennent l'attention. Ainsi bon nombre de commentateurs ont pu remarquer le caractère iconoclaste de la *Documenta 5* où se mêlaient œuvres d'art et images en provenance d'autres champs : caricatures politiques, publicités, images kitch ou de propagande.

(1) Voir le film de Marlène Belilos, *Quand les attitudes deviennent formes*, 30 min., coul., son, 1969.

(2) Cf. Jeremy Rifkin, *Op. Cit.*

(3) Voir notamment sa préface du catalogue *Les Machines célibataires* où son organisation devient un motif artistique en soit : *Junggesellenmaschinen – Les Machines célibataires* (cat.), Paris, Musée des arts décoratifs, 1976.

Ces incursions dans l'art de masse et sa considération de l'exposition comme produit expliquent sûrement son détachement de l'approche objective de la critique d'art.

Puisque c'est nécessaire à son exposition sur *Les Machines célibataires*, il fait reconstruire par Jacques Carelman les machines décrites par Alfred Jarry, Raymond Roussel et Franz Kafka. Certaines d'entre elles se retrouvent même exposées à d'autres occasions, celle de Kafka par exemple, à *L'Autriche dans un lacis de roses* à Vienne et Zurich en 1996 et 1997 et lors de *Aubes – Réveries au bord de Victor Hugo*, en 2002 à la Maison de Victor Hugo. À cela s'ajoute parfois la reprise d'extraits d'expositions. En 1975, en visitant *Les Machines célibataires* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles on peut voir un ensemble d'objets et d'images dans un arrangement identique à celui de l'exposition *Science fiction* présentée à Berne en 1967 (1). Ce que Szeemann apprend de son quotidien de travailleur indépendant il l'investit dans sa pratique et son approche. Les œuvres sont des objets exploitables à l'infini, des signes. Cela se fait à compte d'auteur d'exposition, « ouvertement intéressé à privilégier la manière de représenter plutôt que le contenu de la représentation et, conjointement, l'innovation plutôt que la reproduction des formes admises (2). » Au compte donc de l'innovation, ce terme autour duquel se retrouvent l'art, l'industrie et la culture de masse.

François Aubart

François Aubart est critique d'art et commissaire d'exposition. Il a contribué aux revues 02, 04 et Frog. Récemment il a réalisé les expositions MySpace à l'école des Beaux-Arts de Rennes et Ce qui revient à la galerie ACDC à Brest. Dans le cadre de la formation curatoriale de l'École du Magasin il a co-édité le livre Harald Szeemann, Méthodologie individuelle.

(1) Voir les photographies aux pages 179 et 399 de: Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer (dir.), *Harald Szeemann – With By Through Because Towards Despite*, Zurich, Edition Voldemeer; New York – Vienne, Springer, 2007.

(2) Nathalie Heinich, *Op. Cit.*, p. 11.