

Harald Szeemann et l'art de l'exposition

Harald Szeemann and the art of exhibition

Beatrice von Bismarck

Traducteur : Marianne Dautrey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1992>

DOI : [10.4000/perspective.1992](https://doi.org/10.4000/perspective.1992)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 176-182

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Beatrice von Bismarck, « Harald Szeemann et l'art de l'exposition », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1992>

Harald Szeemann et l'art de l'exposition

Beatrice von Bismarck

– Søren GRAMMEL, *Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*, Francfort-sur-le-Main, Revolver, 2005. 64 p., 2 fig. ISBN : 978-3-86588-079-6 ; 15 €.

– Hans-Joachim MÜLLER, *Harald Szeemann: Ausstellungsmacher*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006. 168 p., 94 fig. ISBN : 978-377571-704-5 ; 24,80 €.

– Tobia BEZZOLA, Roman KURZMEYER éd., *Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Zurich, Voldemeer/Vienne, New York, Springer, 2007. 759 p., 965 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-3-21183-632-3 ; 110 €.

– Florence DERIEUX éd., *Harald Szeemann: Individual Methodology*, Zurich, JRP/Ringier/Kunstverlag AG, 2008. 248 p., 60 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-90582-909-9 ; 19 €.

L'attention portée à l'acte d'exposer l'art et la culture s'est accrue à une vitesse vertigineuse ces quinze dernières années, reflétant non seulement une démarche réflexive des institutions dont c'est l'activité, mais aussi une préoccupation des artistes comme des scientifiques. Traversant des disciplines et des professions diverses, cet intérêt se manifeste dans des conférences, dans des publications et dans les expositions elles-mêmes, et il rassemble, à côté des artistes ou des historiens de l'art, des philosophes, des anthropologues, des sociologues, ou encore des scientifiques issus de différentes disciplines¹. Parmi les personnalités étudiées dans ce contexte, Harald Szeemann, le commissaire d'expositions suisse – ou « faiseur d'exposition », comme il se définissait lui-même – occupe une place à part. Dès lors qu'il s'agit de la formation et des fondements du métier de « commissaire d'exposition », de la portée auctoriale de cette fonction, ou encore des changements qui ont affecté la présentation de l'art depuis les années 1960, il fait figure de référence. Avec lui, la profession a acquis une dimension mondaine et un éclat qui, dans le domaine de l'art, étaient jusque-là réservés principalement aux artistes². La mort de Szeemann, le 18 février 2005, a été l'occasion de mener une réflexion globale sur les spécificités de sa manière de travailler ainsi que sur la compréhension qu'il

avait de lui-même et de sa fonction dans le champ de l'art. Les quatre publications présentées ici, toutes parues entre 2005 et 2007, ont été écrites dans ce contexte historique³.

L'exposition comme œuvre

Tous ces ouvrages prennent pour élément structurant les expositions de Szeemann, un choix qui n'a rien d'étonnant lorsqu'on considère que Szeemann leur devait l'essentiel de sa notoriété. Ce parti pris, qui signale un changement d'attitudes, témoigne non seulement d'une attention accrue portée à l'exposition en tant que manifestation culturelle, mais aussi et surtout de sa valorisation comme œuvre autonome. Mener une étude sur le travail de Szeemann au fil de ses expositions signifie esquisser son portrait sous les traits d'un auteur. Toutes les publications, selon des trames narratives propres, s'appuient sur les expositions du commissaire suisse pour construire une biographie de travail, pour définir une technique culturelle exemplaire et pour brosser un portrait psychologique de Szeemann, y compris son autoreprésentation en artiste.

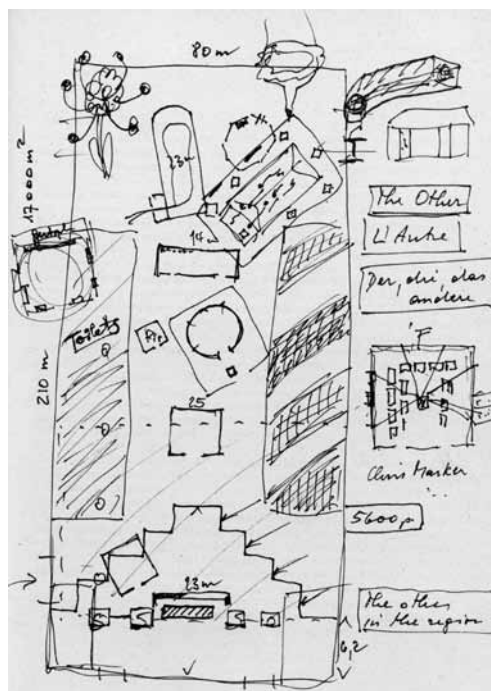
Tobia Bezzola et Roman Kurzmeier, tous deux collaborateurs de longue date de Szeemann, présentent, dans une chronologie de 671 pages intitulée *Harald Szeemann with by through because towards despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, l'ensemble de ses expositions réalisées entre 1957 et 2005. Dans cet ouvrage, caractérisé par une (sur)abondance d'images documentaires, les auteurs accordent une place au moindre des projets entrepris par Szeemann, tout en différenciant ceux conçus par lui de ceux dont il n'a assumé que la réalisation. Dans la mesure du possible, ils y associent aussi les chiffres de fréquentation et les programmes qui ont accompagné les manifestations, et ils terminent leur ouvrage par une bibliographie sélective, un index des noms et des expositions, et quelques brèves données biographiques. Outre l'avant-propos de l'éditeur, le volume rassemble dans sa partie textuelle des commentaires rédigés par Szeemann à partir de 2000, ainsi que des extraits de ses notes personnelles, de ses textes de catalogue et de ses articles, complétés en outre par des lettres, des comptes-rendus et des articles se rapportant aux expositions. Conçu en étroite collaboration

avec Szeemann lui-même, ce volume révèle le contenu des Archives Szeemann, constituées par le commissaire tout au long de sa carrière et entreposées à Maggia dans le Tessin en 1988. Nécessitant une gestion et une conservation professionnelle après sa mort en 2005, les archives ont finalement été acquises en 2011 – après quelques tentatives de les garder en Suisse ou au moins en Europe – par le Getty Research Institute à Los Angeles. À travers cet inventaire complet, Bezzola et Kurzmeyer proposent le répertoire des productions d'un commissaire d'exposition, qui se conforme aux conventions d'un catalogue raisonné de l'œuvre d'un artiste.

Comparées à cette ambition totalisante, les publications de Hans Joachim Müller, Florence Derieux et Søren Grammel procèdent de manière plus sélective. Elles exploitent les expositions comme autant d'épisodes d'un récit historique, orienté par chacun des auteurs selon des perspectives différentes. Ainsi, les expositions choisies par Müller à l'intérieur de son esquisse historique *Harald Szeemann: Ausstellungsmacher* éclairent avant tout deux critères personnels qui ont impulsé les activités du « faiseur d'exposition » tout au long de sa vie : l'intention et l'obsession. Ces deux critères ont déterminé son attitude vis-à-vis des questionnements sociaux, puisqu'ils exigeaient en effet un « projet de soi sans protection », des « récits à la première personne » échappant au travail collectif et à la socialisation, et des catégories qui n'étaient pas appliquées aux seuls artistes, ainsi que le souligne Müller, mais qui exprimaient aussi la compréhension qu'avait Szeemann de sa propre activité (MÜLLER, 2006, p. 40-41, p. 45). Selon l'analyse de Müller, Szeemann, dans son essai de 1972 sur « Les mythologies individuelles »⁴, revient à ce concept déjà employé en 1963 dans son exposition *Étienne-Martin* à la Kunsthalle de Berne⁵, laquelle, d'après Müller, présentait l'ensemble de son travail à venir (p. 46-47).

Au lieu d'une lecture qui rassemble œuvre et personne et s'oriente en fonction d'un processus de subjectivation, les auteurs du volume édité sous la direction de Florence Derieux se sont surtout concentrés sur la méthodologie de Szeemann en tant que commissaire d'exposition. Issus de la seizième promotion de la formation aux pratiques curatoriales de l'École du Magasin

de Grenoble, les contributeurs visent une étude approfondie de la démarche spécifique du commissaire et de sa signification à l'intérieur d'un champ de l'art contemporain en pleine mutation. Deux expositions organisées à vingt-cinq ans d'écart – *Befragung der Realität – Bildwelten heute*, dans le cadre de la documenta 5 à Kassel en 1972, et *L'Autre*, dans le cadre de la quatrième Biennale de Lyon en 1997⁶ – délimitent cette étude exemplaire des particularités et des changements dans la manière de travailler de Szeemann (fig. 1). Elles sont complétées par une étude des deux structures que lui-même a fondées et qui accompagnèrent de manière idiosyncratique son activité de création : l'« Agence pour le travail intellectuel à la demande » (*Agentur für geistige Gastarbeit*) et ses archives. Les auteurs relèvent les changements intervenus entre 1972 et 1997 dans le format des expositions de Szeemann, allant de la présentation des lieux de travail des artistes et des processus de création aux grandes expositions thématiques devenues des attractions de masse. Présenté dans cette perspective, il est évident non seulement que Szeemann a participé de façon décisive à l'évolution de la nature des expositions dans la seconde moitié du XX^e siècle,



1. Premier document de travail pour *L'Autre* – 4^e Biennale de Lyon (p. 7), manuscrit par Harald Szeemann, dans DÉRIEUX, 2008, p. 157.

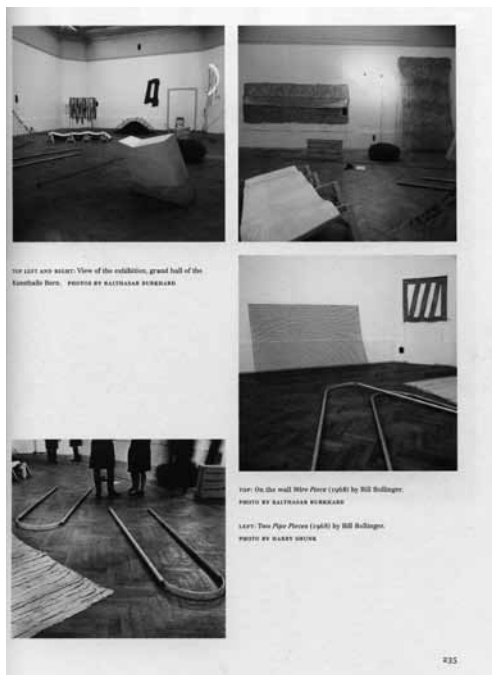
mais aussi que la distinction entre les différents formats s'avère nécessaire dès lors que l'on soulève la question de leur signification culturelle et de leur mission. Dans son étude sur la notion de construction auctoriale, *Ausstellungsautorschaft, die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann: Eine Mikroanalyse*, Søren Grammel identifie l'exposition *When Attitudes Become Form*⁷, montée par Szeemann en 1969 (fig. 2), comme la première « exposition sur invitation » – au sein de laquelle un artiste est invité à concevoir des œuvres inédites – organisée dans un contexte institutionnel (GRAMMEL, 2005, p. 22-27). Il souligne ainsi la rupture et le nouveau départ signalés par cette évolution historique, un tournant d'autant plus significatif qu'il marqua l'instauration de l'exposition comme l'objet d'une recherche critique et scientifique (à l'instar des travaux artistiques) pour lequel il convenait de forger un vocabulaire et une méthode.

Le volume placé sous la direction de Derieux, *Harald Szeemann: Individual Methodology*, resitue de surcroît la fabrication de l'exposition dans une compréhension plus large de la praxis et fait apparaître en particulier deux éléments distinctifs. Le premier consiste dans une démarche de recyclage sur le mode de « l'assemblage

hétérogène » (DERIEUX, 2007, p. 194), à travers lequel aussi bien les pièces exposées que les positions artistiques et les thématiques sont continuellement présentées dans de nouvelles perspectives, leur signification pouvant ainsi être actualisée. Les archives de Szeemann, constituées dès le début de sa carrière à Berne, acquièrent dans ce contexte une fonction centrale. Par-delà la documentation d'un travail d'exposition, elles ont engendré de nouveaux projets qui, à leur tour, ont nécessité une nouvelle documentation. Elles sont ainsi devenues un lieu qui se génère de lui-même, un lieu privé occasionnellement ouvert aux chercheurs, ainsi qu'une mémoire en continue réactivation (DERIEUX, 2007, p. 39-62)⁸. La volonté d'exhaustivité de Szeemann témoigne de sa conviction, apparue dès l'exposition *When Attitudes Become Form*, de son rôle historique et de sa part de responsabilité dans la détermination de sa propre fortune critique.

Le second trait distinctif qui, d'après l'ouvrage de Derieux, définit la pratique de Szeemann est l'affirmation de la plus grande indépendance institutionnelle possible, développée selon certaines stratégies artistiques d'avant-garde (on pense, par exemple, à la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp ou au *Mouse Museum* de Claes Oldenburg). L'Agence pour le travail intellectuel à la demande, fondée le 1^{er} octobre 1969, a pris la suite du « théâtre d'un seul homme » (*Ein-Mann Theaters*) développé par Szeemann dans les années 1950. Il visait notamment à échapper aux limitations du musée, à faire des expositions de manière autonome et à s'assurer durablement – comme d'un instrument au service de la construction d'un mythe de soi – l'« image d'un créateur d'expositions et d'un professionnel indépendant »⁹. Nonobstant la position de Szeemann en tant que « commissaire d'exposition libre et permanent » à la Kunsthaus de Zurich à partir de 1981, son Agence est restée un symbole de son indépendance et de la singularité de sa posture (DERIEUX, 2007, p. 60). Ainsi, ses expositions n'apparaissent pas seulement comme l'œuvre d'un auteur et le reflet de valeurs individuelles et personnelles, comme le présentent Bezzola et Kurzmeyer, mais elles participent aussi à la constitution d'un autoportrait conçu en vue de sa postérité, dont les archives et l'agence sont un prolongement (fig. 3).

2. Vues d'installation de l'exposition *When Attitudes Become Form*, Berne, Kunsthaus, 22 mars-27 avril 1969 (photographies de Balthasar Burkhard et Harry Shunk), dans BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 235.





La disparition des pièces exposées

Définir les expositions de Szeemann comme partie constitutive de son œuvre entraîne dans les publications recensées une série de conséquences pour les œuvres qui y sont exposées. Elles y font alors l'objet d'une attention particulière – surtout lorsqu'elles contribuent à retracer les étapes de l'évolution du travail de commissariat de Szeemann – même si les interprétations qu'elles suscitent sont différentes. *When Attitudes Become Form*, avec l'art conceptuel, le Land Art et le minimalisme, a marqué ainsi l'introduction dans le contexte institutionnel des expositions d'un « art nouveau » qui misait sur le processus, l'expérience situationnelle et la dissolution de la forme. La reprise de ces mêmes positions artistiques dans les années 1980 – le retour à Joseph Beuys par exemple, à Richard Serra ou à Bruce Naumann – a signalé l'abandon par Szeemann de l'antiforme et le retour à la sculpture (MÜLLER, 2006, p. 88).

Ces publications montrent également l'impossibilité de rendre justice, à travers la seule illustration, à la qualité des travaux artistiques dans le contexte de l'exposition. De même que pour les arts du spectacle, la danse, le théâtre et la performance, le médium d'enregistrement – la photographie, le plus souvent – n'intervient

qu'après et en lieu et place de l'événement éphémère, de sorte qu'elle le transforme en une image immobile et bidimensionnelle. Bien que l'illustration prolifique de l'ouvrage de Bezzola et Kurzmeyer informe sur un grand nombre des œuvres exposées, elle souffre néanmoins du défaut fondamental propre à toute prise de vue d'une installation, à savoir l'impossibilité de rendre compte des relations entre les éléments ou d'impartir l'expérience spatio-temporelle. Ainsi se trouve perdu, par exemple, le prolongement du processus de travail artistique dans l'exposition que Szeemann soulignait avec tellement d'insistance précisément pour *When Attitudes Become Form* et *Happening & Fluxus*, organisée en 1970 à la Kölnischer Kunstverein à Cologne. En examinant les légendes des images, qui renoncent souvent à nommer les travaux artistiques reproduits – comme c'est le cas dans les reproductions accompagnant la chronologie des expositions publiée dans *Harald Szeemann: Individual Methodology* (DERIEUX, 2007, p. 198-232) –, on a le sentiment qu'une exposition ne peut prendre le caractère d'œuvre qu'au prix de la disparition des pièces exposées.

S'ajoute à cela le fait que, dans les publications, la description à proprement parler et l'analyse des expositions et de leurs relations et conditions tournent court. Même pour le projet quasi mythique de *When Attitudes Become Form*, qui fonda la réputation internationale de Szeemann, il ne fut tenu compte des spécificités de la production de sens propre au commissariat d'exposition. Le mérite d'avoir pleinement reconnu la singularité de cette production revient à l'étude *Exhibiting the New Art: « Op Losse Schroeven » and « When Attitudes Become Form » 1969*, publiée en 2010 sous la direction de Christian Rattemeyer¹⁰. Cette publication prend en compte la conception et la genèse de l'exposition, le choix des œuvres et des artistes, et la construction et les propriétés des pièces présentées en les comparant à l'exposition de Wim Beeren, *Op Losse Schroeven*, qui eut lieu à peu près à la même époque au Stedelijk Museum Amsterdam (15 mars-27 avril 1969)¹¹. Au sein des monographies discutées ici et parues immédiatement après la mort de Szeemann, l'approche de Grammel représente une exception :

3. Harald Szeemann dans sa *fabbrica* à Maggia, Tessin, 1994 (photographie de Armin Linke), dans BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 704.

4. Vue d'installation de l'exposition *a-Historische klanken/a-Historical soundings*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 28 août-2 octobre 1988 (photographie de Jannes Linders), dans BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 513.



prenant l'exemple de l'exposition *a-Historische klanken/a-Historical soundings* organisée en 1988 au Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam (fig. 4)¹², il suit la disposition exacte des pièces exposées dans l'espace et la manière dont leur contenu s'articulait, non pas selon un ordre chronologique conventionnel mais à travers des paraboles que Szeemann définissait lui-même. La tension qui naissait alors entre l'œuvre isolée et le concept du commissaire d'exposition caractérise l'écriture de ce dernier et instituait l'exposition – ainsi argumente Grammel – comme un élément constitutif des stratégies par lesquelles Szeemann se construisait comme auteur (GRAMMEL, 2005, p. 41-46).

L'artiste commissaire d'exposition

Szeemann n'a jamais fait mystère de sa prétention à concevoir son travail personnel comme une « empathie » avec l'art, mais aussi comme une « réalisation de soi » (GRAMMEL, 2005, p. 28, 47-48). Lié aux artistes par des obsessions partagées, il en faisait l'objet et le leitmotiv de ses expositions les plus expérimentales et les plus intimes – *Grossvater: Ein Pionier wie wir* (1974) et *Junggesellenmaschinen/Les Machines célibataires/The Bachelor Machines* (1975)¹³ (DERIEUX, 2007, p. 28 ; MÜLLER, 2006, p. 83). Avec l'exposition du « Curator's Choice », *a-Historische klanken*, il se vit explicitement placé sur le même plan que certains artistes comme Robert Wilson ou Peter Greenaway, à qui le directeur Wim Crouwel confia ensuite le projet de réinterpréter les fonds de la collection Boijmans Van Beuningen. Le principe d'un commissariat d'exposition artistique était renforcé en outre par le portrait qu'il faisait de lui-même en

« travailleur intellectuel à la demande ». Si cette qualité était, certes, encadrée par le concept de *agency*¹⁴, elle ne se manifestait concrètement, comme Grammel le montre, qu'à travers le mode de travail spécifique de Szeemann. La concentration des différentes fonctions du commissariat d'exposition en un seul individu aurait surtout permis « la rupture avec le processus de production institutionnelle » et fondé la singularité de Szeemann (GRAMMEL, 2007, p. 49). Cette démarche repose aussi sur sa proximité avec les processus de travail propres à la nouvelle avant-garde artistique qui, par ses projets de musée, énonçait une critique des conditions institutionnelles existantes et présentait des initiatives alternatives (fig. 5). Derieux insiste même sur le fait que Szeemann aurait découvert ce mode de travail et l'aurait employé pour lui-même avant que les artistes ne le fassent (DERIEUX, 2007, p. 8). Cependant, les implications des changements qui affectent les situations sociales et institutionnelles ne sont pas évoquées plus précisément. L'auteur occulte largement les situations de concurrence avec les artistes que généra ce type de chevauchement de la compréhension par chacun de sa profession



5. Harald Szeemann en Australie pour la préparation de l'exposition *I Want to Leave a Nice Well-Done Child Here*, Sydney, 29 avril-13 mai 1971 (photographies de Brian Adams), dans BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 304.

(à l'exemple de la participation de Daniel Buren à la documenta 5)¹⁵, ainsi que la revendication, dans la lignée de la question de la position d'auteur postmoderne, du droit d'influer le plus possible sur l'interprétation et la postérité de son œuvre. Cependant, à l'issue de la documenta 5, la critique institutionnelle fut moins déterminante pour Szeemann que la question du contrôle (DERIEUX, 2007, p. 28). Dans cette optique, les archives éditées par Bezzola et Kurzmeyer doivent être comprises comme le moyen d'une historicisation de Szeemann par lui-même.

Szeemann participa ainsi aux processus de négociation propre au champ de l'art, dont l'enjeu est la fabrication du sens. Grammel montre que, parmi ceux qui se mirent à considérer d'un œil critique cette subjectivation des pratiques de présentation de l'art, il y eut non seulement les artistes, mais aussi, à partir des années 1990, de plus en plus de critiques d'art et d'historiens de l'art. Grammel est seul à faire ce constat, car il lui importe de révéler les différentes manières dont les divers acteurs de ce champ participèrent à la production de sens. Dans cette mesure, il s'élève contre l'idée que les expositions devraient être comprises d'un point de vue universel et objectif et insiste au contraire sur le caractère construit de toute narration produite par une exposition. Selon lui, la subjectivation apparente dans une exposition d'auteur produirait justement de la transparence et du pouvoir critique, à travers lesquels elle se présenterait comme une perspective sur l'art parmi d'autres (GRAMMEL, 2007, p. 59).

Aussi Grammel n'est-il pas le seul à souligner explicitement la pertinence de la question « Qui parle ? »¹⁶ pour l'étude des expositions ; toutes les publications monographiques présentées ici le font, chacune avec un mode d'argumentation spécifique. Dans ces ouvrages, qui s'occupent moins des expositions ou de leur fabrication que de la personne même de Szeemann¹⁷, il apparaît nettement que le focus fait sur lui en tant qu'auteur participe à la mise en valeur scientifique de la vie et du travail d'un faiseur d'expositions, tout en lui permettant, encore une fois, de partiellement échapper – en tant que mythe – au jugement critique. Lorsque Derieux souligne par exemple que Szeemann a

engagé sa réputation personnelle dans l'exposition *L'Autre*, et cela indépendamment d'un concept concret et d'un choix d'artistes, il lui confère un statut social particulier indépendant de toute preuve historique¹⁸. Ces publications, à l'exception de celle de Grammel, renoncent en effet largement à toute contextualisation historique du travail de Szeemann, de ses expositions et de sa position dans le champ de l'art. Au lieu d'établir des comparaisons avec des commissaires d'exposition tels que Lawrence Alloway, Germano Celant, Pontus Hultén, Lucy Lippard, Seth Siegelaub ou Marcia Tucker, on insiste sur sa singularité (BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 7). Le déplacement en faveur de l'homme Szeemann se révèle en outre à travers le complément à la chronologie des expositions présenté dans l'ouvrage de Bezzola et Kurzmeyer : il est constitué de documents parfaitement privés, dépourvus du reste de toute justification sur le plan du contenu – par exemple une lettre de la mère de Szeemann datée de 1968 (BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 198-199). Il s'y révèle également à travers le choix des illustrations, qui privilégie avant tout les clichés où on peut voir Szeemann lui-même, dans ses expositions, avec les artistes exposants, avec sa seconde femme Ingeborg Lüscher ou avec sa fille Una Szeemann. Enfin, des transcriptions d'enregistrements placés à la fin du texte courant, présentées dans l'ordre chronologique, incarnent la présence même de Szeemann. L'ensemble de ces archives matérialise donc son héritage, la relique de son œuvre, garantissant ainsi la survie de l'action du commissaire. Cependant, le fonds d'archives a été extrait en 2011 de son contexte d'origine, local et personnel, et se trouve actuellement en plein processus de remise à jour par le Getty Research Institute à Los Angeles. Une nouvelle possibilité s'offre désormais pour une évaluation scientifique renouvelée du travail de Szeemann, sur le fondement de présupposés modifiés. La recherche d'avenir reprendra certainement la même densité du matériel présente dans les publications présentées ici et les mêmes mises en perspective qu'elles esquissent, sans pour autant prolonger leur tendance à présenter les choses comme des processus naturels.

Ce texte a été traduit par Marianne Dautrey.

1. La littérature sur le thème du commissariat d'exposition s'est considérablement accrue ces dernières années. Aussi, pour le présent contexte, renvoyons-nous avant tout aux premières publications parues dès les années 1990 : Ute Meta Bauer, *META 2 : A New Spirit in Curating?* Ostfildern, 1992 ; Bernd Klüser, Katharina Hegewisch éd., *Die Kunst der Ausstellung*, Francfort-sur-le-Main, 1995 ; Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, Sandy Nairne éd., *Thinking about Exhibitions*, Londres, 1996 ; Dorothee Richter, Eva Schmidt éd., *Curating Degree Zero : ein internationales Kuratorensymposium*, Nuremberg, 1999.

2. Pour une discussion du développement et des particularités du nouveau statut d'« artiste » donné au commissaire d'exposition, voir Nathalie Heinrich, Michael Pollak, « From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position », dans Greenberg, Ferguson, Nairne, 1996, cité n. 1, p. 237-238 ; Beatrice von Bismarck, « Celebrity Shifts: Curators, Individuals and Collectives », dans Mona Schieren, Andrea Sick éd., *Look at Me : Celebrity Culture at the Venice Biennale*, Nuremberg, 2011, p. 180-191.

3. À propos des publications ultérieures Harald Szeemann, voir Nathalie Heinrich, *Harald Szeemann, un cas singulier : entretien*, Paris, 1995 ; Lucrezia De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, Milan, 2005 ; Hans Ulrich Obrist, Harald Szeemann, *A Brief History of Curating*, Zurich, 2008, p. 80-102. Sont parus les recueils d'essais suivants de Harald Szeemann : *Museum der Obsessionen, Von/über/zum mit Harald Szeemann*, Berlin, 1981 ; *Individuelle Mythologien*, Berlin, 1985 ; *Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen*, Regensburg, 1994.

4. Harald Szeemann, « Individuelle Mythologien », dans *Kunstnachrichten*, 9/3, novembre 1972, s. p., réédité dans Szeemann, 1981, cité n. 3, p. 87-92.

5. *Étienne-Martin*, Harald Szeemann éd., (cat. expo., Berne, Kunsthalle Bern, 1963), Amsterdam, 1963.

6. *4^e Biennale d'art contemporain de Lyon : L'Autre*, (cat. expo., Lyon, Biennale d'art contemporain, 1997), Paris, 1997.

7. Le titre complet de l'exposition était *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Informations*. Elle eut lieu du 22 mars au 23 avril 1969 à la Kunsthalle de Berne, puis au Museum Haus Lange à Krefeld et à l'Institute for Contemporary Art à Londres.

8. Sur l'actualisation des mémoires en rapport avec les présentations d'archives, voir Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, 1999. Karin Pretorius a réalisé son premier entretien avec Szeemann (reproduit dans DERIEUX, 2007, p. 45-46) dans un contexte qui prenait en compte non seulement les pratiques curatoriales et scientifiques, mais aussi les pratiques artistiques. Voir Beatrice von Bismarck et al. éd., *Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld=Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Cologne, 2002, p. 338. Sur l'importance des archives pour la réception de Szeemann, voir la revue *Du*, numéro thématique *Harald Szeemanns Wunderkammer: Die Faszination der Archive*, 795, mars 2009.

9. « [...] retain a permanent image of as a creator of exhibitions and an independent professional » (DERIEUX, 2007, p. 70).

10. Christian Rattemeyer et al. éd., *Exhibiting the New Art: « Op Losse Schroeven » and « When Attitudes Become Form » 1969*, Londres, 2010.

11. *Op Losse Schroeven (situaties en cryptostructuren)*, (cat. expo., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969), Amsterdam, 1969.

12. *a-Historische klanken/a-Historical soundings*, Harald Szeemann éd., (cat. expo., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1988), Rotterdam, 1988.

13. *Großvater: Ein Pionier wie wir*, Harald Szeemann éd., (cat. expo., Berne, Galerie Toni Gerber, 1974), Berne, 1974 ; *Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires*, Harald Szeemann éd., (cat. expo., Berne, Kunsthalle, 1975), Venise, 1975.

14. Sur le concept de *agency*, voir « Harald Szeemann: Agentur für geistige Gastarbeit », dans BEZZOLA, KURZMEYER, 2007, p. 280-81, cité d'après *Junggesellenmaschinen*, 1975, cité n. 13, p. 10-11 ; Harald Szeemann : « Die Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste der Vision eines Museums der Obsessionen », dans Szeemann, 1981, cité n. 3, p. 107-124.

15. À propos de ce conflit propre non seulement à la génération d'artistes des années 1960-1970, mais aux discussions entre les commissaires d'exposition et les artistes plus généralement, voir Beatrice von Bismarck, « Der Meister der Werke. Daniel Burens Beitrag zur documenta 5 in Kassel 1972 », dans Uwe Fleckner, Martin Schieder, Michael Zimmermann éd., *Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag*, Cologne, 2000, p. 215-229.

16. Sur la question du statut d'auteur du commissaire d'exposition et sur ses effets, voir Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld éd., *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Vienne, 2005.

17. Dans son étude sur la formation des mythes dans le champ de l'art élaborée à partir de l'exemple de Vincent van Gogh, Nathalie Heinrich a défini le déplacement de l'attention de l'œuvre à la personne comme l'une des étapes essentielle de la fabrication de légendes. Voir Nathalie Heinrich, *The Glory of van Gogh: An Anthropology of Admiration*, Princeton, 1996, p. 46, 61-75, 140.

18. À propos des mécanismes sociaux de l'attribution d'un statut à part, voir Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, I, *Théorie générale de la magie*, Paris, (1950) 1989.

Beatrice von Bismarck, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
bismarck@hgb-leipzig.de

Mots-clés

archives, catalogue, commissaire d'expositions, exposition, Harald Szeemann