

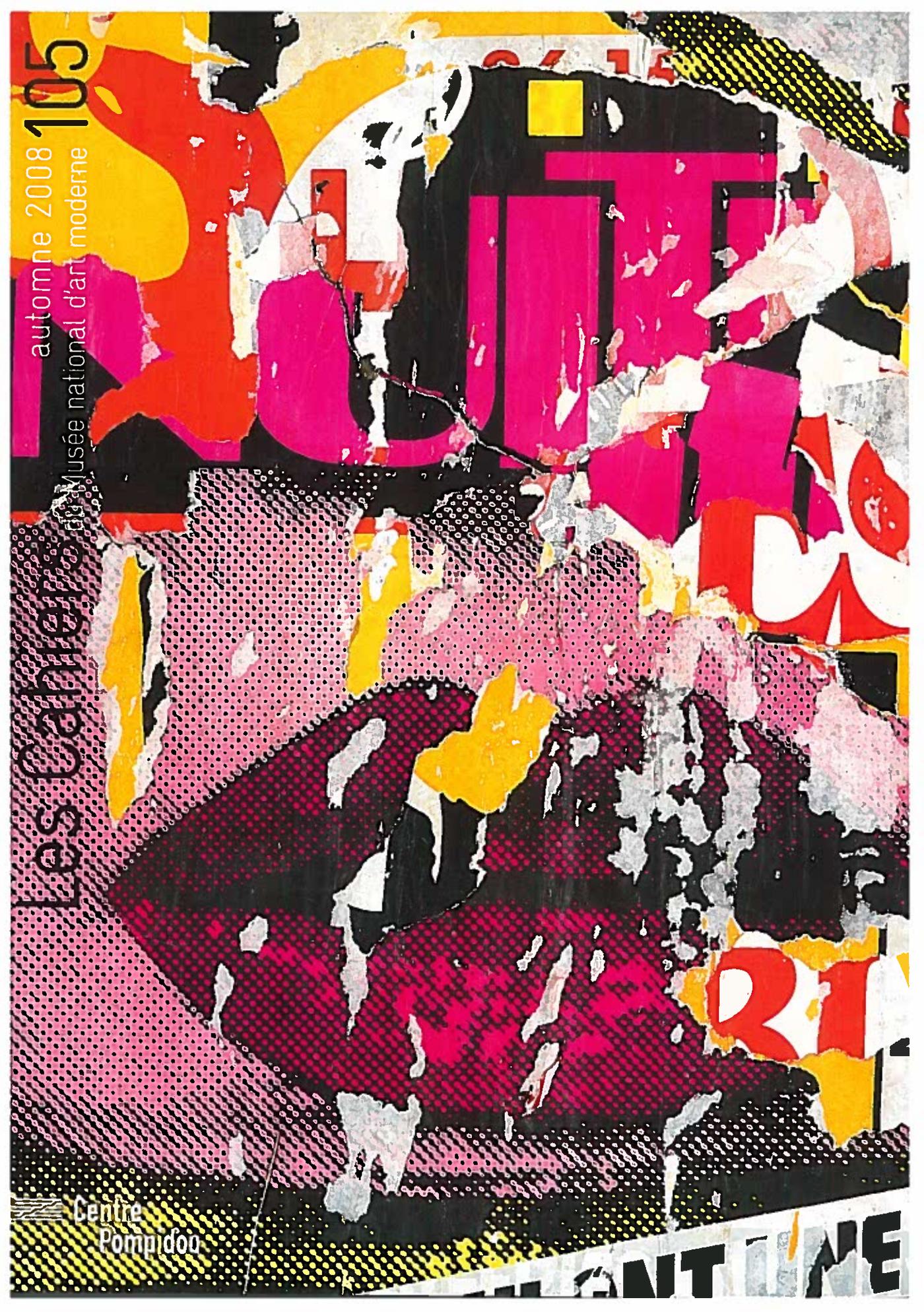
Los Campesinos

automne 2008 105

Musée national d'art moderne

Centre Pompidou

LA FANTASME



rare et surtout liées à des dons, comme le montrent les études de cas de plusieurs musées. Les chapitres consacrés à l'Entre-deux-guerres reviennent certes sur la germanophobie ambiante, mais aussi sur le manque de budget – et d'investissement – des musées, expliquant là encore le peu d'achats de peinture allemande malgré la politique active de quelques musées. La troisième partie, enfin, après avoir insisté sur le caractère très politique des expositions artistiques organisées entre la France et l'Allemagne au sortir de la guerre, montre à quel point le discours scientifique reconnaissant une véritable spécificité à l'art et à la culture allemands a mis du temps à s'imposer en France. Et ce sont parfois les musées de province qui ont alors montré la voie, avec les expositions sur l'expressionnisme allemand au Musée Cantini de Marseille en 1965 et sur la Nouvelle Objectivité à Saint-Étienne en 1974.

Mêlant approches artistique, culturelle et histoire politique, l'auteur parvient par cette progression convaincante à expliquer tout l'enjeu qu'a pu constituer la réception de l'art allemand dans les musées français, longtemps reflets de la position officielle. L'échec de l'organisation d'une exposition de l'impressionnisme allemand Max Liebermann à Paris en 1927 ou le rôle joué par les relations diplomatiques et la concurrence entre les différentes instances officielles lors de l'exposition des primitifs allemands à Paris en 1950, largement étudiés par Arnoux, sont en cela significatifs. On aurait certes pu souhaiter que l'ouvrage élargisse son propos au-delà du cadre strict des musées et de la peinture. Domaine de l'excellence française pour une grande partie de la période envisagée, la peinture constituait à l'évidence un cas complexe pour les musées français. Sans doute la comparaison avec la réception de la gravure, de la sculpture ou plus encore du design allemands aurait pu éclairer ces relations artistiques d'un jour différent. De même, il eût été souhaitable de mettre en rapport les expositions de peinture allemande organisées dans le cadre privé des galeries avec le cadre public, et donc souvent officiel, des musées. Mais le projet de l'auteur, qui trouve précisément sa force dans la fermeté avec laquelle il parvient à cibler son sujet par des approches diverses et complémentaires, ne permettait pas de tels développements. Il constitue déjà en lui-même une somme extrême-

ment riche et argumentée sur la réception de la peinture allemande en France, que l'on attendait depuis longtemps.

Marie Gispert

Florence Derieux (dir.)

Harald Szeemann. Méthodologie individuelle

Zurich, JRP Ringier, 2008, 248 p., 60 ill. NB, 19 €

Harald Szeemann. Méthodologie individuelle n'est ni une biographie ni un recueil de textes ou d'hommages, ni un catalogue des expositions du célèbre «curateur». Les étudiants de la 16^e session de l'école curatoriale du Magasin (Grenoble), qui en sont les auteurs, ont voulu dégager et étudier la méthode particulière de Szeemann, à la fois du point de vue de la composition de ses expositions et de la définition de sa pratique et de son métier.

Le livre se divise en quatre parties, en référence au sous-titre de l'exposition «Quand les attitudes deviennent forme» de 1969 : «Situations», «Concepts-processus», «Travaux», «Information». La première pose le contexte culturel et les questionnements théoriques de l'époque à travers un texte de Hal Foster, traduit pour la première fois en français, sur la fin de l'art et celle de la modernité; un autre de Jean-Marc Poinot sur les ruptures culturelles de la seconde moitié du xx^e siècle et la prétendue autonomie de l'art, et enfin un entretien avec Tobia Bezzola, conservateur au Kunsthaus de Zurich et collaborateur de Szeemann entre 1992 et 1996. Bezzola revient notamment sur les années de formation de Szeemann, et sur l'évolution de sa façon de travailler, d'une grande liberté laissée aux artistes à ses débuts (jusqu'aux «Attitudes deviennent forme») à une supervision rigoureuse par la suite. François Aubart et Fabien Pinaroli tentent d'expliquer les différentes périodes de la méthode Szeemann, ses évolutions et les raisons de ces changements. Ils précisent également la vision qu'avait Szeemann de son statut, sa préoccupation à définir celui-ci et à en défendre l'autonomie.

Cette réflexion sur le statut de commissaire indépendant, que ni plus ni moins il inventa, est au

centre de l'entretien inédit de Szeemann avec Urs et Rös Graf sur l'«Agence pour le travail intellectuel à la demande». On y découvre les nombreuses hésitations et déconvenues de Szeemann quant à son métier. Là où il avait, en créant son agence, envisagé un petit collectif intervenant en équipe sur un axe défini de la réalisation d'expositions, il s'aperçoit qu'il en assume inévitablement la conception générale et que l'on s'attend à ce que cette conception soit signée. Ces constats l'obligent à réviser et à adapter le fonctionnement de l'agence, ce qui l'éloigne du «remplacement de la possession par l'action libre» qu'il avait pourtant posé comme principe. Szeemann prévoit pour les années à venir (nous sommes en décembre 1970) une innovation artistique moins importante que dans la décennie précédente, le phénomène de nouveauté s'essouffant et le véritable changement étant plutôt à attendre du côté des institutions et du «phénomène d'exposition». On se surprend à penser que, trente ans plus tard, l'innovation n'a pas tant révolutionné les expositions ni les musées, et à mesurer les changements et évolutions véritables qui eurent lieu dans ce domaine.

La partie «Travaux» offre des éléments de réflexion extrêmement précieux : Lucia Pesapane, Haeju Kim, Julia Cistiakova et Yuka Tokuyama ont réuni les plans, fiches techniques, concepts d'exposition (par Szeemann lui-même), communiqués de presse et entretiens avec les co-commissaires et les artistes de deux événements espacés de vingt-cinq ans dont Szeemann fut le directeur artistique, à savoir Documenta 5 (1972) et la 4^e Biennale de Lyon (1997). Elles ont, en reprenant la méthode archivistique raisonnée et quasi exhaustive de Szeemann, réalisé la documentation idéale d'exposition que tout apprenti «curateur» rêverait de trouver sur chaque exposition ayant marqué l'histoire de l'art. Précédemment, dans la partie «Concepts-Processus», François Aubart et Sadie Woods avaient de leur côté rigoureusement «inventorié» les archives de Szeemann, matériau principal et primordial de son activité, à l'aide de photographies, de plans, d'entretiens avec ses collaborateurs et d'une description du fonctionnement de ces archives.

La lecture des concepts d'exposition, si elle est parfois fastidieuse, s'avère riche d'enseignements. La Documenta 5 n'est plus, comme le furent les précédentes,

un «Musée de 100 jours», mais un «Événement de 100 jours» : là où le musée et l'exposition d'art impliquent l'idée «de visionnage d'objet et de propriété matérielle», Szeemann préfère des événements mis en scène. L'influence du théâtre dans sa formation interdisciplinaire (il a commencé par une brève carrière d'acteur) était notée par Bezzola dans les choix qui présidèrent à la constitution de son agence ; cette fois, elle joue directement sur le contenu de ses expositions. Szeemann souhaite que cette Documenta soit «un espace interactif, une structure événementielle accessible avec des centres d'action décalés». Sur ce point précis, l'interactivité des expositions et l'organisation de centres d'action décalés au sein d'un événement commencent tout juste à se faire ressentir, trente ans après leur formulation par Szeemann. On note qu'il intègre au processus même de l'exposition sa documentation, avec un «catalogue cinétique à visiter à pied, des livres didactiques et des manifestations pédagogiques». Enfin, constatant que la thématique et la problématique d'une exposition sont soit déduites des propositions artistiques existantes, soient formulées indépendamment, Szeemann et son équipe s'efforcent de réconcilier les deux processus : «La justesse et l'efficacité du travail investi dans la réalisation de ds pourront être jugées d'après le degré d'unité qu'atteindront aussi bien le thème déduit des productions artistiques préexistantes que le thème formulé indépendamment du domaine de production artistique.» Des thèmes (déduits ou non), ils tirent une structure rigoureuse, qui décline des variations de sens et de proposition pour chaque point abordé et les illustre systématiquement.

Pour la 4^e Biennale de Lyon, qui avait pour thème «L'Autre», les notes de Szeemann commencent par dresser la liste de citations, bibliques, poétiques et littéraires, qu'il problématise et dont il dégage des sous-thèmes («l'autre historique», «le temps autre», «l'autre sexe», «l'autre corps», ...). En face de chacun, il propose des exemples d'œuvres, qu'il numérote. Le cheminement suit toujours la même méthode, la même déduction logique (dans le sens comme dans la forme), qui s'est encore clarifiée avec les années : corpus d'archives d'abord, problématisation et concepts ensuite, travaux et documentation enfin. Les points forts de *Harald Szeemann. Méthodo-*

logie individuelle sont nombreux. D'abord et surtout, la fidélité de la conception même de l'ouvrage à la méthode de Szeemann, qui est non seulement expliquée et documentée très largement, mais aussi perceptible, ne serait-ce que visuellement, dans les pages du livre. Ensuite, son exceptionnelle richesse documentaire, avec de nombreuses illustrations et photographies, des entretiens inédits et des commentaires de valeur. Les auteurs ont su mesurer la place, au sens propre comme au sens figuré, que prirent les archives de Szeemann dans sa méthodologie, l'ont précisée et illustrée. Enfin, l'analyse rigoureuse des expositions présentées, de la méthode particulière de Szeemann et de sa signification dans l'histoire de l'art contemporain et les problématiques culturelles actuelles font de cet ouvrage un indispensable de la bibliothèque des « curateurs » de demain. On souhaite du reste qu'il ne soit pas *qu'un* manuel élaboré par des *curators-to-be* pour des *curators-to-be*.

Judith Souriau

Adolf Behne

La Construction fonctionnelle moderne

Introduction et annotation de Maria Stavrinaki,
traduit de l'allemand par Guy Ballangé
Paris, Éditions de La Villette, 2008, 206 p., 111 ill. NB, 23 €

Il plane sur le lecteur de *La Construction fonctionnelle moderne* la même « menace » que celle que Ulrich, « l'homme sans qualités » de Robert Musil, ressent à plusieurs reprises à la lecture de revues d'art, alors qu'il pense à rénover sa maison : « Dis-moi comment tu es logé je te dirai qui tu es¹. » Il se pourrait même très bien que son auteur, Adolf Behne, historien de l'art, soit l'inspirateur de cette maxime. Ami des avant-gardes fonctionnalistes des années 1920, le critique d'architecture estimait en effet que « chaque cerveau sera à la longue la copie de son logement² » et définissait l'humanisme comme une « configuration articulée dans le temps et dans l'espace » (p. 85), plaçant ainsi la question architecturale en préalable à la construction de l'homme moderne. Achievé en 1923, son ouvrage

présente les différentes voies du modernisme européen comme autant de programmes visant à rétablir un équilibre perdu entre deux besoins humains vitaux antithétiques : la pulsion ludique [*Spieltrieb*], qui agit sur la forme de la construction, et l'obligation fonctionnelle de tout habitat. La rénovation de cette équation par les fonctionnalistes est ici appréhendée en trois étapes successives. Le premier chapitre, « Non plus façade, mais maison », étudie les constructions de Otto Wagner, de Hendrick Berlage et le bâtiment Wertheim de Alfred Messel, qui tous abandonnent le respect inconditionné aux formes historiques pour le « désir d'être en tout conforme à la fonction » (p. 42). Avec eux, naît une nouvelle objectivité [*Sachlichkeit*] architectonique, qui ne se manifeste cependant que de manière « négative » : selon Behne, le plan symétrique traditionnel de la « maison » n'a pas changé jusqu'à la prise en considération du caractère asymétrique de la vie dans la « mise en forme » de l'espace architectural par Frank Lloyd Wright. Dans un deuxième temps, l'auteur met en parallèle les théories fordistes et les premières commandes industrielles de Gropius et Behrens, ouvrant une perspective critique explorée par les générations suivantes, dont Tilmann Buddensieg³ est l'un des représentants. Il dénonce alors une expressivité allemande attirée par le verticalisme, encore incapable d'assumer totalement la nudité fonctionnelle de la construction, recouverte parfois d'un certain « pathos ». Enfin, la dernière étape du « nouveau construire » se marque par le refus d'un expressionnisme architectural révolutionnaire que Behne critique par une mise en perspective du fonctionnalisme allemand avec le rationalisme français (Le Corbusier, les frères Perret), le néoplasticisme hollandais (Mondrian, Van Doesburg) et le constructivisme russe (Tatline).

La traduction française d'un tel document, plus de quatre-vingt ans après sa première parution allemande, constitue un événement, le témoignage de Behne représentant à la fois la première analyse contemporaine précise de l'avant-garde fonctionnaliste et la première enquête iconographique sur ces mouvements européens, avec de nombreuses planches illustrées classées par pays. La présente édition semble d'autant plus remarquable que le péri-texte s'est notablement enrichi : un avant-propos de Maria