

Science-Fiction : Harald Szeemann et l'imaginaire SF

Science Fiction : Harald Szeemann and Sci-Fi Imaginary

Damien Airault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4032>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Damien Airault, « Science-Fiction : Harald Szeemann et l'imaginaire SF », *Images Re-vues* [En ligne],
14 | 2017, mis en ligne le 09 novembre 2017, consulté le 17 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4032>

Ce document a été généré automatiquement le 17 mars 2018.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution -
Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

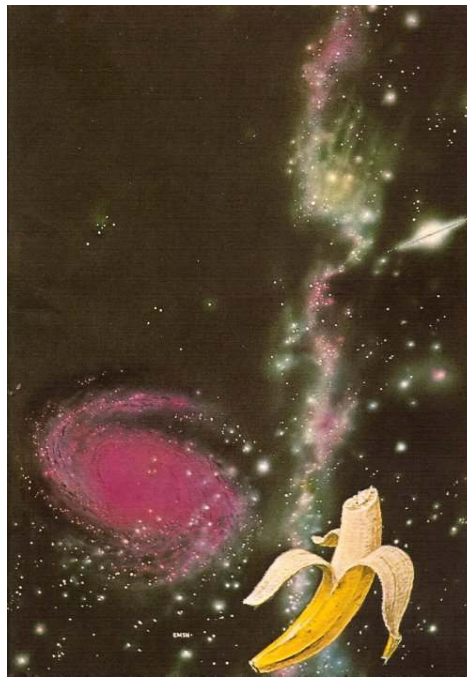
Science-Fiction : Harald Szeemann et l'imaginaire SF

Science Fiction : Harald Szeemann and Sci-Fi Imaginary

Damien Airault

1 Le cycle d'expositions intitulé *Science-Fiction* et organisé par Harald Szeemann¹ pour circuler de la Kunsthalle de Berne au Musée des arts décoratifs de Paris puis à la Kunsthalle de Düsseldorf entre l'automne 1967 et le printemps 1968² montre une vision assez particulière de la science-fiction en même temps qu'elle tente de cerner de façon exhaustive un imaginaire du futur et des utopies dans la société des années 60.

2 Passant en effet à travers le prisme des intuitions de son commissaire, ce projet présente un futur aux innombrables potentialités, d'abord mis en perspective par une approche historique et littéraire et un travail extrêmement développé sur l'iconographie SF, autant dans le champ artistique occidental que dans la science ou la vie quotidienne. Dans les faits, les objets de toutes sortes (presque quatre mille), mais aussi l'architecture expérimentale ou la musique font la part belle à un imaginaire débridé, et servent à illustrer et défendre une vision positiviste de la science-fiction, laquelle imprègne le réel des années 60. Le projet *Science-Fiction* de Szeemann est alors une manière de montrer par le biais d'éléments bien réels et concrets comment le futur s'incarne dans le présent, et quels furent les chemins pris par ces visions du futur pour arriver jusqu'à aujourd'hui. Il nous permet de nous plonger dans un imaginaire populaire



des années 60, transcrit avec beaucoup d'efficacité : l'événement a en effet connu un très grand succès pour l'époque avec près de 20 000 visiteurs à Berne et 50 000 à Paris³. Soucoupes volantes et extra-terrestres, héros de bande dessinée et monstres de toutes formes et de toutes origines, pour ne citer que quelques leitmotivs, attirent donc un public considérable qui peut retrouver et (re)tentent d'appivoiser les peurs et les fantasmagories utopiques de son temps et des générations passées⁴.

- 3 Nous allons tenter d'abord de comprendre ce qui a été réellement montré dans les trois expositions et l'origine des objets présentés au public, puis nous donnerons les éléments scénographiques qui nous sont parvenus, lesquels élargissent considérablement la portée de ces événements. Notre but est ici de nous plonger dans la méthodologie du jeune Harald Szeemann qui expérimente avec ce projet des formats et des principes qui vont lui servir durant toute sa carrière. Le thème de la science-fiction joue aussi un rôle capital car il se situe à la jonction de l'environnement culturel des années 60 et des préoccupations artistiques alors particulièrement libres du commissaire. Il offre un panel d'expérimentations uniques chez le commissaire comme sur la scène de l'art contemporain de l'époque.

Fig. 1



Vue de l'exposition *Science-Fiction* à la Kunsthalle de Berne, photographe inconnu
©Maison d'Ailleurs, Yverdon

Questions de méthodologie

- 4 Comme beaucoup d'expositions des années 60 et précédentes, il est assez difficile de cerner ce qui a été réellement présenté pendant ces trois volets d'exposition. Plusieurs phénomènes en sont la cause.

- 5 Tout d'abord il existe très peu de documents photographiques des volets bernois et parisiens : une trentaine de vues prises à Berne qui sont rarement des vues d'ensemble. En effet la documentation des expositions n'est pas encore un réflexe pour des institutions comme le Musée des arts décoratifs ou la Kunsthalle de Berne où officie Szeemann depuis 1961, bien qu'elle commence à devenir systématique dans les grands musées mondiaux. Le chercheur se retrouve alors face à un petit nombre de documents qu'il doit qualifier : photographies ayant servi pour les catalogues principalement, donc n'ayant aucune validité en terme d'accrochage ou d'œuvres montrées car faites très en amont et à l'extérieur des lieux d'exposition⁵, photographies d'exposition très souvent sans indices de lieu, de photographe ou de date, poussant l'historien à deviner dans quel lieu elles ont été prises, selon sa connaissance des espaces et du fonds où se trouve le document. Par contre les articles de presse, très nombreux et que Szeemann archive à l'époque scrupuleusement, nous offrent de précieux témoignages, mais ils sont hélas rarement illustrés⁶.
- 6 La deuxième difficulté, qui invite à la prudence, est la façon dont on conçoit les catalogues à l'époque. Ils comportent en effet des listes d'artistes erronées sans qu'il soit possible aujourd'hui de connaître exactement les causes précises de ces changements. Dans les années 60, l'administration des musées est pyramidale et souple car ayant peu de personnel et de contraintes administratives, et les éditions sont par conséquent produites très rapidement⁷. Plusieurs faits peuvent être intéressants concernant le projet qui nous préoccupe :
- 7 Piero Gilardi apparaît par exemple dans les trois catalogues sans avoir participé à aucune des expositions. Travaillant à l'époque sur de grands décors artificiels, il en propose trois différents à Harald Szeemann. Nous ne savons pas aujourd'hui pourquoi aucun de ces projets n'a été retenu, mais il semblerait que les trois volets d'exposition aient laissé très peu de place à des productions nouvelles, faute de moyens certainement. Nous pouvons aussi imaginer que la construction des œuvres de Gilardi représente à l'époque des défis techniques importants et peut-être irréalisables dans les temps, comme une scène construite en plexiglas lumineux.
- 8 Joseph Beuys, qui apparaît dans la version suisse du catalogue, refuse l'invitation écrivant qu'il n'a pas assez de temps.
- 9 La pièce de l'artiste du Groupe Zero Christian Megert n'est pas exposée à Paris car détériorée pendant son transport. Szeemann propose dans une note de travail de la remplacer par un présentoir.
- 10 Il va sans dire aussi que les illustrations et les œuvres présentées dans l'exposition sont rarement celles qui apparaissent au catalogue, ce qui est par exemple le cas de l'œuvre d'Hans Walter Müller dans deux des trois éditions.
- 11 Par ailleurs on accorde souvent à Harald Szeemann un grand sens de l'improvisation et il peut, grâce aussi à cette flexibilité du musée, ajouter, enlever, déplacer une œuvre ou un objet jusqu'au dernier moment. De plus les expositions dans les années 60 ont rarement de plans de salle et les cartels (au moins pour l'exposition *Science-Fiction*) sont pour la plupart rapidement tapés à la machine.
- 12 Pour terminer, un point a son importance : l'absence de liste exhaustive des œuvres ou des objets présentés ; cette liste a certainement existé, mais elle a aujourd'hui disparu.

Origine de l'exposition

- 13 Si on ne peut pas savoir quand Szeemann a eu l'idée de faire cette exposition, on sait par contre qu'il est contacté en 1966 par Pierre Versins qui, après avoir visité l'exposition *Phantastische Kunst – Surrealismus* à la Kunsthalle de Berne⁸, invite le directeur du centre d'art à le rencontrer chez lui à Lausanne⁹. Pierre Versins est alors écrivain et traducteur de science-fiction, il dirige un magazine et un club d'amateur. Il participe par ailleurs activement à la revue francophone *Fiction*, dans laquelle le public découvre les textes des plus récents d'écrivains étrangers de SF.
- 14 Pierre Versins est aussi un grand collectionneur de tous types d'objets et publications concernant la SF et l'utopie, dont il publie une impressionnante encyclopédie en 1972¹⁰. Il possède dans les années 60 au moins 10 000 ouvrages et un nombre incalculable d'affiches, jouets, timbres et objets de toutes sortes. Suite à la découverte de cette collection, Szeemann décide de réaliser son exposition et il invite Versins à en être le principal prêteur avec plus de 2000 items prêtés. Leur collaboration, facilitée par la proximité géographique, sera renouvelée : Versins participera à la *Documenta V* de Cassel en 1972 avec à sa charge une petite salle du Fridericianum¹¹.
- 15 On doit à Pierre Versins une grande partie du carnet d'adresses de l'exposition : il convoque par exemple ses amis de la revue *Fiction* à participer aux catalogues, il met Szeemann en contact avec les critiques et traducteurs suisses de SF, ainsi que de très nombreux collectionneurs privés et maisons d'édition. Il lui fait aussi rencontrer le peintre Lamy, qui est intégré aux accrochages.
- 16 Mais son apport principal reste un conseil scientifique indispensable au commissaire ; on retrouve même dans les archives de Szeemann une sorte de cours soigneusement noté avec une chronologie des auteurs et des ouvrages incontournables de science-fiction. Elle commence avec *l'Illiade* d'Homère et avec le motif de l'Atlantide (que l'on devrait à Platon). Versins possède des exemplaires souvent très rares de ces publications parmi lesquelles on compte, pour citer les plus célèbres, Aristophane, Thomas More, Baltasar Gracián, Cyrano de Bergerac, Fénelon, Louis-Sébastien Mercier, Voltaire, Victor Hugo, Raymond Roussel... Ces imprimés trouvent bien sûr une place dans les présentoirs des expositions.

Contenus

- 17 Il est temps d'évoquer précisément les éléments exposés dans les trois versions du projet. C'est le volet parisien qui constitue l'exposition la plus grande et la plus fouillée, tout comme la plus travaillée scénographiquement. Nous avons encore très peu d'informations sur les changements opérés pour le volet de Düsseldorf. Nous devons donc tirer nos conclusions à partir des photographies de Berne, des articles de presse et critiques des volets suisses et français, des bons de transports et documents disponibles dans les archives de Pierre Versins à Yverdon¹², des notes diverses conservées au Musée des arts décoratifs, et des archives d'Harald Szeemann situées depuis 2011 au Getty Research Institute de Los Angeles.

- 18 Nous pouvons cependant d'ores et déjà énumérer à peu près ce qui constitue chacun des volets (les sommes restent approximatives), lesquels varient de façon minime dans leurs contenus¹³ :
- 19 1400 ouvrages de littérature, pulps, revues diverses et magazines de bande dessinée (comics),
- 20 100 jouets, principalement des personnages, montres et robots d'origine avant tout japonaise et américaine, on remarquera un jeu de l'oie de la fin du XIX^e siècle,
- 21 300 dessins, collages, originaux ou photographiés de dessinateurs ou d'illustrateurs, dont quelques gravures et estampes originales du XVIII^e et du XIX^e siècles, et des planches originales de bande dessinée de Markus Rätz et de Jean-Claude Forest entre autres,
- 22 300 fanzines, brochures, cartes de visites, timbres, partitions musicales, étiquettes de camembert, pochettes de disques, livres pour enfants, cartes postales, cartes de vœux, et imprimés divers, surtout des images découpées dans des magazines par Pierre Versins,
- 23 100 objets divers, maillot de bain pour enfant, pancartes publicitaires, service de vaisselle, jeu de cartes, distributeur de confiseries Pez, maquette à un dixième d'une navette Apollo¹⁴,
- 24 82 diapositives¹⁵,
- 25 50 à 100 photographies de couvertures de livres et de magazines,
- 26 800 extraits et captures de films, posters et affiches de cinémas (entre 200 et 300 dans cette catégorie), photographies de plateau,
- 27 entre 25 et 30 œuvres d'art¹⁶.
- 28 et 2 robots géants¹⁷.

Déductions à partir du premier inventaire

- 29 Le premier constat est bien sûr le caractère fortement transdisciplinaire du projet, avec des emprunts non seulement aux arts populaires contemporains et anciens, mais aussi à des thématiques plus rares comme la mode¹⁸, l'architecture et, thématique finalement exceptionnelle pour ce genre de projet, la science avec quelques objets et de nombreuses images empruntés directement à la NASA.
- 30 La dominante reste bien sûr littéraire, poussée par les choix du bibliophile Pierre Versins, mais elle révèle un éventail typologique de publications hétéroclites, autant par l'ancienneté, le tirage que par l'approche ou le public visé. « Au fond c'est l'entrée dans le musée des éditions de masse, des éditions de millions de livres. Tout cela dont aucun n'est resté digne d'être conservé »¹⁹, confie Szeemann à la télévision française de l'époque.
- 31 Ce sont aussi les apports de productions artistiques délaissées par l'institution culturelle, d'ailleurs plus ou moins « contre-culturelles », comme la bande dessinée, l'illustration, ou le « cinéma bis »²⁰, qui font de l'exposition *Science-Fiction* le lieu d'une mise en question de l'institution, un endroit où l'imaginaire SF permet la cohabitation harmonieuse d'éléments d'origine sociale et de statuts parfois opposés ou contradictoires. Si le commissaire consacre au Musée des arts décoratifs une salle entière à Batman, convoque plus d'une centaine de jouets qu'il place en vitrines, ou encore tapisse les salles de projection du musée parisien et de la Kunsthalle suisse d'affiches et de posters de cinéma autant « bis » que d'avant-garde, l'apport de ces objets et de ces images réservés aux

médias de masse permet une familiarité instantanée avec une partie du public. La rareté ou le caractère unique d'un élément n'en font plus un critère de sélection ou de valeur pour le commissaire, déjouant les principes classiques d'acquisition et de conservation en vigueur dans les institutions artistiques de l'époque. La science-fiction n'est plus considérée pour son caractère prospectif ou pour ses « visions du futur », mais plutôt sous un angle historique, par l'exhumation d'une ancienne et récurrente présence dans la culture occidentale sur tous les supports possibles et imaginables. Si la science-fiction produit un discours sur la société, de mise en garde ou d'émerveillement, Szeemann, en n'étant pas expert, s'intéresse plus aux médiums de ce discours et aux possibilités plastiques qu'ils offrent qu'à leurs véritables contenus²¹.

- 32 Le choc provient alors de l'engagement sociétal de l'exposition, qui apparaît en lame de fond des réflexions et des recherches de Szeemann : l'idée de pousser la « démocratie », voire « l'anarchie » entre les objets jusqu'à ses limites, formant ainsi une sorte de société de choses où le fonctionnel et le divertissement se mêlent aux arts plus nobles exigeant une appréciation « désintéressée ».
- 33 Une société sans classes d'objets apparaît²², peut-être la proposition d'une utopie que l'on retrouvera plus tard et plus clairement dans les propos du commissaire. Dans son recueil de notes *Le musée des obsessions*, il écrit par exemple, en faisant au passage un clin d'œil à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss : « Je suis ce qu'on appelle un « penseur sauvage » qui se repaît du caractère mythique et utopique que revêtent l'esprit humain et l'activité humaine. Je suis donc anti-scientifique, spéculateur, anarchiste (pas terroriste) (...). La collection est pour moi une partie de la mémoire collective, il faut donc sans cesse s'interroger sur son contenu utopique »²³.
- 34 A l'inverse l'exposition *Science-Fiction* peut être vue comme la démonstration d'un repli vers un univers régressif alimenté par les médias de masse et le divertissement, une mise à niveau où tout le monde devient perdant²⁴.
- 35 L'art joue néanmoins un rôle important dans cet ensemble. Concentré sur les œuvres contemporaines, Szeemann se sert du Pop-art²⁵, de la Figuration Narrative²⁶, du Cinétisme²⁷, du Eat-art²⁸ ou encore des héritiers du Surréalisme pour montrer de quelles manières les artistes, sans réellement chercher une représentation du futur, utilisent, au contraire, d'un côté un présent où abondent les images futuristes ; d'un autre côté, se jettent dans le délire formel permis par les fictions de mondes extra-terrestres²⁹ ; et enfin sont imbibés par les préoccupations sociales de la fin des années 60 tout comme ses avancées technologiques³⁰. D'ailleurs, qu'elles soient technologiques ou plus psychédéliques, de nombreuses œuvres se proposent de jouer, d'éprouver le système sensoriel du spectateur, le faisant en quelque sorte atterrir sur une nouvelle planète ou dans un futur fantasmé. Nous reviendrons sur ce point par la suite.
- 36 Ces œuvres reflètent finalement particulièrement bien l'état d'esprit des années 60 car elles sont des éléments qui se signalent au spectateur comme contemporains. On retrouve en elles les angoisses dues à la Guerre Froide et l'arme atomique avec quantité de matériaux organiques atrophiés et difformes (notamment avec Tetsumi Kudo et *l'Aliment blanc* de Malaval), ainsi que, dans l'œuvre d'Alleyn, une référence nette à *La colonie pénitentiaire* de Franz Kafka avec la figuration d'une de ses machines de torture. Elles reflètent aussi le caractère souvent enfantin, voire une échappée régressive, de la science-fiction de l'époque avec le jouet en forme de robot inclus dans l'assemblage de Martial Raysse. Ce sont les œuvres d'art qui vont placer l'exposition dans un présent, et la « futurophilie » propre aux années 60³¹.

37 Cette transdisciplinarité et ce lien avec l'actualité sont certainement influencés par le directeur d'alors au Musée des arts décoratifs, François Mathey. Il y a en effet de fortes chances qu'Harald Szeemann le rencontre dès le début des années 60 par le biais d'amis et de centres d'intérêt communs. Mathey gère à ce moment-là, en plus des commissariats réguliers du musée, un des principaux lieux d'exposition d'art contemporain de la capitale, à vrai dire le premier lieu institutionnel parisien dédié à l'art actuel, qui ouvre en 1960 au sein du Musée. Très ouvert sur des techniques de communication, de médiation et d'accrochage novatrices pour l'époque et inspirées des grands musées new-yorkais, le conservateur se fera remarquer pour la formidable ouverture de ses collaborations (autant avec Le Corbusier que Jean Dubuffet duquel il acquiert un fonds important), que pour une liberté qui lui permet de montrer autant de l'archéologie, de la bande-dessinée que des arts populaires contemporains ou du design. C'est donc un conservateur aussi militant que discret qui revendique une vision non-académique et expérimentale de l'institution³². Enfin Mathey devient très vite un collègue précieux pour Szeemann, et il inscrit le Musée des arts décoratifs dans un réseau d'institutions européennes qui deviennent des interlocuteurs privilégiés du commissaire à partir de 1969, lorsqu'il quitte la Kunsthalle de Berne pour devenir un des premiers commissaires indépendants.

Evènements et éléments scénographiques

- 38 Nous l'avons signalé, les expositions de Berne et de Paris sont l'occasion de montrer les robes des Frères Baschet dans le cadre d'un défilé de mode spécialement conçu³³ à cet effet. Le volet parisien est aussi pensé avec la collaboration d'Henri Langlois, alors directeur de la Cinémathèque, qui propose une programmation produite sur mesure et diffusée dans l'auditorium des Arts décoratifs, pendant que l'artiste Dorothée Selz offre ses œuvres comestibles lors du vernissage.
- 39 Mais mes recherches m'ont permis de découvrir quelques éléments scénographiques changeant du tout au tout l'idée que l'on peut avoir de cette exposition à partir de ses catalogues.
- 40 En effet, dans les trois volets les publications empruntées et les images découpées sont présentées soit sous vitrines ou sur des pupitres, soit fixées à des panneaux (les assemblages sont donc transportés tels quels d'exposition en exposition) par thèmes (ville architecture, mode, pulps américains, revues espagnoles, Edgar Rice Burroughs³⁴, Albert Robida³⁵, etc.). Ces panneaux sont maintenus grâce à des filins de nylon apparents. Mais c'est d'abord la mise en espace de ces images qui est, pour le regard d'aujourd'hui, stupéfiante, à moins qu'elle ne soit typique de l'époque : publications organisées de manière apparemment anarchique, voire par couleur de couverture sans souci de chronologie, magazine fixés les uns sur les autres, flèches de carton collées sur les magazines ou les images, dispositions en arc-en-ciel ou en bouquet... Bref un souci esthétique général semble primer sur toute élaboration de contenu ou explication. De plus le fait qu'aucun « matériel » pédagogique ne soit proposé au spectateur, que les informations sont succinctes voire inexistantes, attire sur Szeemann les foudres des meilleurs spécialistes européens³⁶, et confirme aussi le caractère « anti-scientifique » et improvisateur du commissaire. Prenant sa défense dans une lettre du 16 décembre 1967 adressée à un spectateur mécontent, Versins écrit : « le directeur de la Kunsthalle de Berne, où l'exposition a fait ses premiers pas, estime qu'il vaut mieux que les visiteurs se

posent des questions. (...) L'exposition *Science-Fiction* est conçue comme historique et récréative, donc didactique au premier chef, et aucun document n'a été exposé dans un autre but ».

Fig. 2.



Vue de l'exposition *Science-Fiction* à la Kunsthalle de Berne, photographe inconnu

©Maison d'Ailleurs, Yverdon

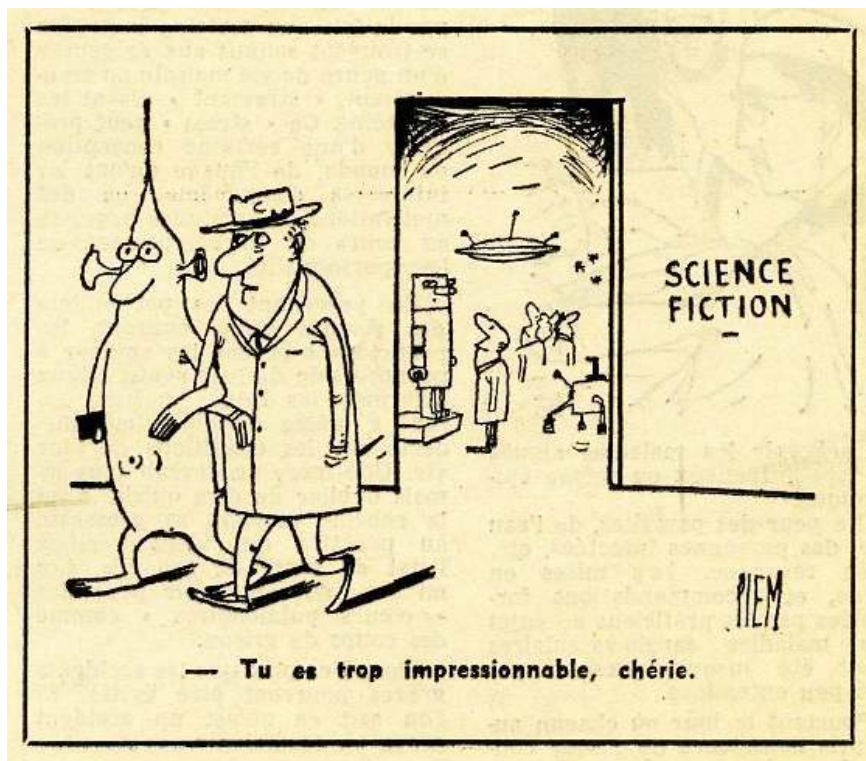
- 41 A sa décharge, le commissaire est aussi desservi par le fait qu'il soit très complexe d'exposer des contenus littéraires. Et quelques mois avant l'ouverture, Szeemann propose à Versins que les ouvrages soient consultables par le public. Versins s'oppose alors radicalement à ce que ses livres soient manipulés. On peut néanmoins reconnaître à Szeemann l'idée plus qu'ambitieuse d'offrir au spectateur une bibliothèque ouverte de quelques 1400 ouvrages parmi les plus importants et les plus précieux d'un même domaine.
- 42 D'un autre côté, l'exposition met l'accent sur des aspects sensoriels et immersifs avec d'abord quelques œuvres dynamiques (Agam, Lijn, Takis) voire manipulables comme une sculpture de Piotr Kowalski grâce à laquelle le spectateur peut déplacer des boules de verre dans un dôme de plexiglas.
- 43 Hans-Walter Müller propose lui aussi une pièce qui peut être « activée » par le spectateur, sa *Cabine M...* Yolande Thiriet la décrit dans un article du 17 décembre 1967 : « Voici pour le repos du guerrier de l'avenir : un œuf. Plus exactement, une large cabine ovoïde au perpétuel balancement, à l'intérieur de laquelle toutes les positions de « relaxe » sont permises. A portée de main, un bouton. Il suffit d'une pression pour commander la projection au plafond, de figures mouvantes et bariolées. Cinéma chez soi : il sera abstrait ! Comme sera concrète la musique surgie d'un haut-parleur dissimulé qui broie des sons rauques ou stridents – ou des soupirs – selon l'état d'âme à créer »³⁷.
- 44 Mais c'est dans la « Salle 1900 » du Musée des arts décoratifs que le spectateur se retrouve dans un environnement particulièrement sophistiqué avec une programmation audio-

visuelle de 17 minutes orchestrée par Harald Szeemann lui-même. Pour avoir une idée plus précise de cet environnement signalons que la salle qui l'accueille est un décor de lambris et de tentures de style Art Nouveau, conservé dans son état d'origine depuis sa création pour l'exposition universelle de 1900. Cette pièce est meublée d'armoires-vitrines, elles aussi de style Art Nouveau.

- 45 On y trouve un ensemble de projections qui se déroulent successivement, entrecoupées de flashes lumineux et d'effets colorés. Les cinq vitrines s'illuminent grâce à des projecteurs de diapositives, trois écrans diffusent des extraits de films quand un ensemble de projecteurs de lumière projette des formes diffuses et colorées au plafond par intermittence. Les diapositives sont organisées par thèmes (un par projecteur) : la conquête de l'espace, les illustrations anciennes, les précurseurs de l'imagerie SF, la bande-dessinée, les couvertures de magazines et le cinéma. Au centre de la salle, les trois écrans montrent des extraits de films, en séquences ou en captures, comme la bande-annonce de *Barbarella* de Roger Vadim ; au final, selon les archives et le déroulement du commissaire, plusieurs centaines d'éléments sont montrés.
- 46 La « Salle 1900 » devait donner l'impression au spectateur d'être à l'intérieur d'un kaléidoscope, ou d'offrir un spectacle psychédélique et clignotant. La journaliste Yolande Thiriet, fascinée, la décrit comme suit : « Voyez la salle voisine : le décor naturel des week-ends de l'an 2000 y est suggéré. Comme il fera bon flâner alors dans la galaxie, déjeuner sur la lune, accorder ses rendez-vous galants sur Vénus (cela se doit) et rentrer chez soi par la voie lactée, pourquoi pas ? », montrant bien le caractère immersif, voire de décor de cinéma, d'une telle installation.
- 47 En évoquant certainement l'auditorium du Musée, Gilbert Lascaux parle de « projecteurs qui balayaient les affiches ». Il écrit aussi, avec beaucoup de sagacité : « C'est une exposition où l'on se promène : il est impossible de tout voir, mais l'on n'a ni envie, ni besoin de tout voir. Au moment même où les artistes et les théoriciens contestent l'idée même de *musée*, les déformations qu'il impose aux œuvres, cette exposition, comme d'ailleurs celle de l'art cinétique qui vient de se clore, constitue une expérience anti-musée. Lieu de promenade, aire de jeu, les spectateurs sourient, se sentent à l'aise. »³⁸, preuve de l'efficacité des dispositifs concoctés par Szeemann, Versins et Mathey.
- 48 Un autre élément vient renforcer le caractère « total » de l'exposition au Musée des arts décoratifs : une bande son composée des tubes Yéyé, de rock et de variété de l'époque, plongeant le musée dans une atmosphère ludique que les spécialistes (et la journaliste du Figaro) ne se prive pas de critiquer³⁹.
- 49 Je ne résiste pas à la tentation d'en fournir la liste :
- 50 *L'antiquité*, par Stone,
- 51 *Mon cosmonaute*, par Elsa Martinelli,
- 52 *J'appelle de la terre*, par Nicole Louvier,
- 53 *La mutation*, par Claude Nougaro,
- 54 *Le martien*, par Henri Salvador,
- 55 *Rendez-vous orbital*, par Claude Roghi,
- 56 *Java des bombes atomiques*, par Boris Vian
- 57 *La java martienne*, par Les Trois Horaces,
- 58 *Red Sputnik Rock*, par Don Lang⁴⁰,

- 59 *Interview avec un martien*, par Henri Salvador,
- 60 *Un petit home timide*, par Patachou.
- 61 Cette liste de chansons plutôt tapageuse et humoristique accentue le côté populaire de l'exposition. Elle renforce l'idée d'une gigantesque installation ou d'un environnement, mais elle montre aussi quelques critères auxquels Szeemann a toujours été attentif : l'atmosphère, l'hospitalité de ses expositions. « Créer une exposition c'est créer une sorte de paradis où tout le monde se sent bien », disait-il⁴¹. Et *Science-fiction*, à défaut de parler des différentes écoles du genre littéraire, invite le spectateur à une multitude de « rencontres du 3^{ème} type », oblitérant par là les contenus politiques de son matériau mais en en faisant émerger de nouveaux par son geste d'« auteur » d'expositions.

Fig. 3



Dessin de Piem illustrant un article sur l'exposition au Musée des arts décoratifs, *Le Figaro*, 25 novembre 1967

©Le Figaro

Recoupements

- 62 Les manques de cette exposition sont aussi révélateurs du travail de Szeemann dans le sens où le commissaire semble passer à côté d'une génération d'écrivains et de penseurs anglo-saxons regroupés au sein de la revue *New Worlds* et/ou proches de l'Independent Group anglais. C'est avec le commissaire suisse une science-fiction scientifique qui est défendue au détriment d'une littérature plus critique et psychologique, c'est un imaginaire fantaisiste et souvent humoristique qui prend le dessus sur le pop beaucoup plus sarcastique et intellectualisé des artistes anglais, malgré des intérêts communs pour les cultures populaires et les médias de masse. On peut dire alors que *Science-Fiction* est

une exposition qui reste rivée à l'imagerie SF et à ses poncifs, bien plus qu'elle n'essaie d'en montrer les significations et les hypothèses, quand l'IG prenait avec recul l'exotisme des cultures populaires tout en y adhérant complètement. Elles étaient pour eux sources d'analyses et de critiques, et devaient être pensées au même niveau que les arts « nobles », parce que, justement, elles influençaient et nourrissaient les arts de l'élite.

- 63 De plus, maintenant que la revue *New Worlds*, revue à la pointe de la science-fiction de cette époque, et l'histoire de l'Independent Group ont fait l'objet de nombreuses recherches, ainsi que le réseau d'estime et de connaissances que ces groupes constituaient, il est assez surprenant de constater que, nulle part dans les références à l'exposition de Szeemann, ni dans les écrits de Pierre Versins ou des spécialistes du moment qui ont participé au projet, il ne soit fait référence à l'exposition de la Whitechapel de 1956 *This is Tomorrow*. Cette exposition montrait, par exemple dans une section conçue par Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker, et le couple Magda et Frank Cordell, l'exotisme pop de la SF mis en relation avec des productions culturelles plus dominantes comme de grandes images de stars américaines ou une reproduction des *Tournesols* de Van Gogh⁴². Elle était aussi particulièrement immersive grâce à la diffusion de musique à partir d'un jukebox, et à un sol recouvert d'un tapis en mousse imprégné de parfum de fraise...
- 64 Finalement, par l'intermédiaire des écrivains, artistes et intellectuels anglais ou autres, Szeemann aurait pu connaître cette exposition qui, bien que très différente, traite en partie du même sujet et rejoint de nombreuses préoccupations du groupe anglais et particulièrement d'un de ses membres, le commissaire et critique Lawrence Alloway⁴³. À comparer les méthodologies, Szeemann est, sans le savoir ou peut-être sans le reconnaître, assez proche de ce que les commissaires de *This is tomorrow* appelait le « category-smashing »⁴⁴.
- 65 La proximité est par ailleurs flagrante d'un point de vue théorique : le principe de « continuum culturel » d'Alloway peut aisément être relié aux écrits de Szeemann. Les productions du commissaire anglais, quand il écrit en 1957 par exemple : « Nous avons besoin d'une approche qui ne dépende pas, pour survivre, de l'exclusion de la plupart des symboles qui entourent les gens »⁴⁵, sont à rapprocher de la pensée du commissaire suisse quand il cite les propos du théoricien de la bande dessinée allemand Alfred Clemens Baumgärtner dans son introduction au catalogue allemand : « Peut-être pourrions-nous apprendre (...) sur l'état de cette société par une analyse de la lecture de masse. » Nous n'aborderons pas ici ce point plus précisément⁴⁶.
- 66 C'est en outre le côté résolument participatif du projet de Szeemann, et finalement une place très réduite donnée aux artistes, qui distingue *Science-Fiction* de l'exposition londonienne. Le lieu y est aussi pour beaucoup : si la version la plus imaginative du projet de Szeemann est montrée dans un musée dédié aux arts décoratifs, *This is tomorrow* apparaît dans un centre d'art : les publics sont différents et Szeemann peut peut-être jouer, de son côté, sur une liberté plus grande et sur l'effet de surprise, tellement son projet s'inscrit à l'époque en porte-à-faux des attentes traditionnelles vis à vis d'un pareil musée. La question de l'idéologie de l'espace d'exposition déplace ici l'aspect critique des deux projets, et inciterait à les analyser avec une étude précise de leurs contextes respectifs.

Conclusion

- 67 Cette étude nous permet de montrer dans le détail l'attrait d'Harald Szeemann pour les projets pluri-disciplinaires et de voir comment il profite de cette série d'expositions pour mettre en place une méthodologie qui le rendra singulier. *Science-Fiction* propose bien un monde parallèle où tous les champs de connaissance peuvent être appropriés, mêlés et mis sur un même niveau au profit d'une exposition pensée comme une gigantesque installation multi-sensorielle, spectaculaire, et parfois participative. Les extra-terrestres, les robes de haute couture ou les navettes spatiales servent un discours où l'objet réel renvoie toujours à un rêve ou à un cauchemar, et vice-versa. L'espace de l'exposition devient un monde de découvertes merveilleuses et hallucinatoires, où toutes les sciences, y compris fantasmagiques, peuvent se rejoindre, émiettant ainsi les méthodologies académiques.
- 68 Le « médium-exposition », tel qu'il est employé par Harald Szeemann, permet donc d'autres effets qu'un simple exposé : jouant sur un aspect participatif et très immersif, c'est bien, au final, d'un instant présent et d'activités concrètes qu'il est question, donc d'utopie, en même temps que le recours à un imaginaire collectif aboutit à une proposition de vision générale de l'homme occidental. Car, à coups parfois maladroits de superpositions illustratives et roboratives, c'est bien une nouvelle manière de considérer les objets et leurs utilisateurs qu'il pourrait proposer : un questionnement fondamentalement anthropologique, un questionnement sur ce qui constitue les sources de l'imaginaire et de nos activités. Il mettra ces obsessions et sa capacité à déjouer les systèmes de classification et de conservation en scène de nombreuses fois par la suite, avec par exemple quelques sections de la *Documenta V* (1972), un projet comme *Les machines célibataires* (1975-1977), sa série d'expositions à Monte Verità (1978-1982), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* à la Kunsthaus de Zürich en 1983, ou encore le Pavillon suisse de l'Exposition Universelle de Séville (1992).
- 69 Pour cela Szeemann crée de multiples ponts et il transforme les objets en outils d'une réflexion plus ambitieuse sur le passé, le présent et l'avenir. Un avenir que le commissaire souhaite manifester sans classifications, principes prédigérés, ni hiérarchies. Et ce sont là peut-être ses intentions personnelles, bien plus que les significations contenues, à de multiples degrés, dans chaque histoire et chaque élément exposés. Il admettra même parfois ne faire « » aucun effort de séparer les choses pour leur donner de l'autonomie »⁴⁷.
- 70 Ainsi le commissaire « fait des musées qui n'existaient pas : des musées d'idées », de rêves et d'angoisses⁴⁸, ou, comme l'écrit François Mathey à propos des *Machines célibataires*, des expositions qui ne sont « pas d'art » mais qui traitent entre autres de « mœurs », de « psychanalyse » ou encore de « métaphysique »⁴⁹. Et il réalise ce qu'il décrira avec quelques collègues quatre ans plus tard dans une évocation aujourd'hui idéaliste, et certainement disparue, du rôle du musée : « la tâche de faire prendre conscience à son visiteur des conditions inhumaines où il vit, d'exprimer des préoccupations tout à la fois artistiques et sociales »⁵⁰. *Science-Fiction* montre alors bien, avec sa forme astucieusement bon-enfant et ses environnements psychédéliques, une critique de fond des réflexes du musée et des institutions artistiques. Avec l'aide de productions culturelles courantes et d'artefacts censés surprendre, émerveiller ou effrayer le visiteur, *Science-Fiction* propose une vision à la fois contestataire et optimiste au spectateur, caractéristique d'un moment qui précède, de quelques mois, les révoltes de mai 68.

NOTES

1. En 1967, quand il conçoit les expositions *Science-Fiction*, Harald Szeemann est depuis six ans directeur de la Kunsthalle de Berne. Il démissionne en 1969, après l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme - Live in your head*, et devient avec la création de *L'agence pour le travail intellectuel à la demande*, un des premiers commissaires d'exposition d'art contemporain indépendant, c'est-à-dire qu'il organise des expositions en « free-lance » sans avoir le statut ni les missions fixes d'un directeur ou d'un programmeur d'institution.

Ayant travaillé avec de très nombreux d'artistes sur plus de 150 projets différents, et il est aujourd'hui reconnu pour ses talents de découvreur, et son rôle capital dans l'émergence des artistes de sa génération, ainsi que pour le caractère expérimental et très riche de ses projets. De fait il a participé directement à l'essor de l'art contemporain et à la multiplication de ses réseaux de diffusion des années 70 aux années 2000 ; il est à ce titre un parfait exemple et une cheville ouvrière de cette expansion.

Dès la Documenta de 1972 il crée la polémique sur la position du commissaire qui, selon certains artistes, deviendrait une sorte de méta-auteur dont les expositions sont les œuvres, instrumentalisant ainsi leur travail.

Si le personnage de Szeemann génère encore aujourd'hui une fascination indiscutable due à sa place de « père du commissariat indépendant » et à une puissance de travail et une imagination hors du commun pour un « organisateur d'expositions » (comme il aimait à se qualifier), ses projets ne commencent que tout récemment à être étudiés au cas par cas et à permettre une généalogie et une vision critique de son travail. Mais il faut citer, dans le champ des expositions transdisciplinaires de Szeemann, les études remarquables de Pietro Rigolo sur son projet *La Mamma* ainsi que sur sa série d'expositions à Monte Verità, et les recherches de Michela Sacchetto sur les expositions *Les machines célibataires* qui ouvrent de nouvelles voies vers la compréhension d'un commissaire expérimental, utopiste, et mixant toutes catégories d'objets.

2. *Science-Fiction* a été présenté sous trois formes légèrement différentes à Berne du 8 juillet au 17 septembre 1967, à Paris du 28 novembre 1967 au 26 février 1968 et à Düsseldorf du 20 mars au 12 mai 1968.

3. Harald Szeemann parle de 30 000 visiteurs à Berne et de 50 000 à Paris dans son introduction au catalogue allemand. Les archives de son travail décomptent 17 088 visiteurs à Berne, soit une différence de 10 000 visiteurs.

4. *Science-Fiction* a aussi inspiré quelques dessinateurs de presse dont nous reproduisons ici un dessin humoristique.

5. Trois catalogues ont été édités, un par lieu. Ce sont les illustrations de la première parution, à Berne, qui servent pour les deux autres catalogues. Il s'agit aussi, pour la plupart, des mêmes textes. On peut dire cependant que le catalogue s'enrichit au fil des versions, jusqu'à sortir en Allemagne avec une longue introduction co-signée par Harald Szeemann et le directeur de la Kunsthalle de Düsseldorf, Karl-Heinz Hering.

6. Au sujet des archives du commissaire, on peut se référer à l'ouvrage *Harald Szeemann - Méthodologie individuelle*, dir. Florence Derieux, éd. JRP/Ringier, 2007.

7. Avec un certain sens de l'exagération, Harald Szeemann parle de ce rythme à propos de la Kunsthalle de Berne entre les années 60 et les années 80 : « Oui, tout était flexible, dynamique, et tout à coup tout a changé. Accrocher une exposition, produire un catalogue, nous prenait une semaine et tout à coup nous avons eu besoin de périodes de quatre semaines entre les expositions pour tout photographier ; avec ce ralentissement est apparu le service pédagogique, la

restauration, et les gardiens. » dans *A Brief History of Curating*, Hans-Ulrich Obrist, éd. JRP/Ringier – Les Presses du Réel, 2008, p. 83 (traduction de l'auteur). Pour *Science-Fiction* le texte de Gérard Klein par exemple destiné au catalogue parisien ne comprenait aucune faute et n'a pas nécessité de corrections. Sa version tapée et reproduite sur papier carbone est directement recopiée dès sa réception pour être imprimée. On peut le lire ici : <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>

8. Le thème du fantastique est récurrent dans les expositions de Szeemann. Il s'incarne dans de nombreux projets invoquant les arts bruts et singuliers dès le début des années 60.

9. Par lettre datée du 30 octobre 1966.

10. *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 1972.

11. Pour arriver aux 4000 objets présentés, l'exposition a nécessité plus de 110 prêteurs parmi lesquels on trouve des galeries, artistes, éditeurs et collectionneurs mais aussi des écrivains (Philippe Curval par exemple) et plus étrangement le cinéaste Pierre Zucca. Une partie importante des prêts provient des collections de l'agent littéraire (entre autres de Ray Bradbury et d'Isaac Asimov) et éditeur américain Forrest J. Ackerman, le fameux inventeur de Vampirella.

12. Ses archives sont à la base de la création de La Maison d'Ailleurs, musée de la science-fiction d'Yverdon.

13. Chaque exposition invite en supplément quelques artistes suisses, français ou allemands en fonction de sa localisation.

14. Au moins pour la version allemande.

15. C'est le nombre exact de diapositives projetées dans la « Salle 1900 » du Musée des arts décoratifs.

16. La base qui circule dans les 3 lieux est constituée de 19 œuvres.

17. Dont le « robot de 275 kg », *Sabor V*, conçu par l'ingénieur bâlois Peter Steuer, qui « est capable d'avancer, de reculer, de plier le bras, de fumer, de boire et de vous répondre dans plusieurs langues. Vous avez vraiment l'impression, en le regardant évoluer, d'être entré dans une époque nouvelle », écrira Pierre-Olivier Walzer dans un journal suisse non identifié.

18. Avec un défilé des robes des Frères Baschet (au moins à Berne et à Paris), montrées précédemment dans le film de William Klein *Qui êtes-vous, Polly Magoo ?*

19. Il ajoute « C'est pour cela que cette exposition a demandé énormément de travail, parce qu'il fallait justement retrouver des exemplaires de ces grandes éditions qu'on a jetées, qu'on a consommées et qui ne sont pas restées dans des archives », dans *À voir*, programme télévisé d'actualité culturelle diffusé par l'ORTF le 1^{er} janvier 1968.

20. « Ce sont là des domaines qui jusqu'à maintenant furent considérés par le monde artistique comme secondaires et même vulgaires », écrit Szeemann (avec K.-H. Hering) dans l'introduction du catalogue allemand, cf. *Science Fiction*, éd. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Grabbeplatz Kunsthalle, 1968, p. 3. Traduction de Walter Vayssière.

21. Ainsi certaines disciplines comme la mode ou la science ont une présence discutable au sein de la SF, et elles ne sont pas problématisées avec les fictions qu'elles côtoient, dont elles s'inspirent ou qu'elles ont inspirées.

22. L'ambiguïté est présente jusque dans le graphisme des trois catalogues qui doivent faire cohabiter sans les mélanger les typographies minimales propres au monde de l'art contemporain et des illustrations tirées de magazines pulps.

23. *Museum der Obsessionen*, Merve Verlag, 1981 cité par le CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, traducteur inconnu.

http://www.capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/Harald_Szeemann_Citations_0_0.pdf

24. J'aborde brièvement ces questions du rôle critique du commissaire par les expositions transdisciplinaires et transhistoriques en m'inspirant du projet *Science-Fiction* mais aussi des

expositions surréalistes, de la revue *Documents*, et d'exemples contemporains dans « Le cas de l'exposition transdisciplinaire », dans *Revue Proteus*, n°10, juillet 2016, www.revue-proteus.com

Le transdisciplinaire dans la carrière de Szeemann mériterait une étude approfondie. Ses exemples les plus remarquables restent à la *Documenta V* avec l'incursion d'un mur dédié aux couvertures de l'hebdomadaire *Spiegel*, et les propositions de nouveau graphisme pour les billets de banque suisses reçus lors d'un concours national, mais on retrouve l'idée de mélange des disciplines dans de très nombreux projets.

25. Roy Lichtenstein.

26. Bernard Rancillac, Erró, et pour un versant plus Nouveau Réaliste, Martial Raysse.

27. Piotr Kowalski, Liliane Lijn, Christian Megert (plutôt affilié au groupe Zero), Takis.

28. Dorothee Selz (au moins pour la version parisienne).

29. Edmund Alleyn, Antonio Dias, Klaus Geissler, Paul van Hoeydonck, Tetsumi Kudo, Lamy, Robert Malaval, Markus Rätz.

30. Shinkichi Tajiri.

31. Une étude entière serait nécessaire à l'analyse de ce positivisme d'après-guerre, autant poussé par l'essor de la « société de consommation » que par les avancées scientifiques de l'époque. Inutile de citer ici les très nombreuses séries télévisées, l'essor des super-héros américains, qui imprégnaient les médias de l'époque. En parallèle, la découverte de nouveaux matériaux bouleversa les univers de la mode et du design. Comme me le disait l'auteur et éditeur Gérard Klein (je le cite de mémoire) : « A l'époque, tout le monde voulait vivre dans le futur, avoir une voiture en forme de fusée et une télévision en forme de soucoupe volante ! ».

32. Mathey a par ailleurs fait circuler au moins deux expositions à la Kunsthalle de Berne : *Fresques préhistoriques du Sahara - L'expédition André Lhote au Tassili*, en 1961 et *Jean Prouvé*, en 1964. Il collaborera avec Szeemann après *Science-Fiction*, en accueillant l'exposition *Les machines célibataires* en 1976. Certains artistes comme Van Hoeydonck, ou Piotr Kowalski (par ailleurs grand ami de Szeemann) sont montrés dès le début des années 60 aux Arts décoratifs, et Szeemann et Mathey partagent une proximité avec de nombreux artistes comme par exemple Etienne-Martin. Ils travaillent enfin conjointement dans les années 70 au sein de l'ICOM (le Conseil International des Musées) avec d'autres conservateurs ou commissaires comme Georges-Henri Rivière ou Pontus Hulten.

33. Szeemann aurait aussi invité Paco Rabanne pour le volet parisien, qui a refusé.

34. L'inventeur de Tarzan.

35. Illustrateur et auteur français ayant réalisé à la fin du XIX^{ème} siècle une importante trilogie d'anticipation.

36. Pierre Strinati écrit dans le magazine *Fiction* n 172 de mars 1968, p. 143 : « (L'exposition) constitue-t-elle pour autant une utile propagande en faveur de la science-fiction ? Cela n'est malheureusement pas certain. Il ressort en effet des réflexions entendues lors de la visite des expositions et des critiques rédigées par des journalistes non-spécialisés que la manifestation n'a pu faire comprendre la valeur profonde littéraire et parascientifique de la science-fiction. »

Dans le même opus Alain Dorémieux et Michel Demuth écrivent p. 144 : « Tout d'abord, cette exposition était un fourre-tout, un capharnaüm où se côtoyaient les choses les plus intéressantes (toute la section livres) et les plus discutables (les objets publicitaires, les jeux, les jouets). Aucun effort d'information n'était fait pour renseigner le public, pour lui apprendre ce que c'est au juste que le phénomène science-fiction. On se contentait de lui montrer une masse de choses, certaines très amusantes et très pittoresques, mais il semble difficile de croire que le « visiteur moyen » pouvait sortir de là avec l'idée que la SF était quelque chose de **sérieux** et d'**important**. » (Les mots en gras le sont dans le texte original.)

37. Le nom exact du journal n'est pas spécifié dans les archives.

38. Dans le journal *Paris-Normandie* du 5 janvier 1968.

39. « De la même manière, il faut déplorer que l'illustration sonore ait consisté surtout en une suite de chansons dont certaines paroles évoquant des monstres verts ou des soucoupes volantes ne pouvaient qu'agacer les visiteurs. Nous avons eu là, en fait, un bel exemple de SF mal digérée par des paroliers au sens de l'humour « bien français », c'est-à-dire consternant. (...) Et nul ne s'est préoccupé des véritables et passionnantes recherches effectuées actuellement par certains groupes (de musique) anglais dont les compositions sont souvent nettement SF, tant par leur titre que par leurs paroles. Les douze minutes de *Interstellar overdrive* de Pink Floyd auraient permis à plus d'un visiteur de gagner le cœur de la galaxie, jusqu'à se trouver à 2000 *light-years from home* (des Rolling Stones). » A. Dorémieux et M. Demuth in *Fiction*, op. cit., p. 145. (La dernière parenthèse est des auteurs).

40. Plus connu sous le titre *Red Planet Rock*.

41. Harald Szeemann le 14 octobre 1986 lors d'une conférence au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. <http://www.capc-bordeaux.fr/media/harald-szeemann>

42. L'exposition était par ailleurs principalement centrée sur les liens entre art, architecture et design, proposant aux visiteurs de traverser des environnements utopiques ou futuristes conçus en grande partie par des architectes. Anne Massey en déduit à juste titre que ce projet était conçu avec une vision « constructiviste », c'est-à-dire préoccupée par la question de la symbiose entre les arts. Cf. Anne Massey, *The Independent Group - Modernism and mass culture in Britain 1945-1959*, Manchester University Press, 1995-2008, p. 98-102.

43. D'ailleurs, il est surprenant aussi de noter qu'Harald Szeemann n'a jamais travaillé avec Richard Hamilton, autre membre de l'Independent Group, et que malgré l'exposition *Les machines célibataires* basée en grande partie sur le travail de Marcel Duchamp, il n'existe aucune trace de relation entre le commissaire et l'artiste grand exégète de l'auteur du *Grand verre...*

44. Expression citée par Victoria WALSH dans *Lawrence Alloway - Pedagogy, practice, and the recognition of audience, 1948-1959*, extrait de l'ouvrage *Lawrence Alloway - Critic and curator*, dir. Lucy Bradnock, Courtney J. Martin et Rebecca Peabody, éd. Getty Research Institute, Los Angeles, 2015, p. 21.

45. In *Personal statement*, ARK, n° 19, printemps 1957, éd. Royal College of Art, Londres, 1957, et cité par V. Walsh, op. cit., p. 23. (Traduction de l'auteur). Par ailleurs Alloway publiera de nombreux articles sur la SF, du début à la fin de sa carrière. Son travail peut être enfin rapproché de celui des intellectuels anglais de sa génération qui inventèrent les Cultural Studies.

46. Cela nécessiterait aussi autant un travail sur les différentes définitions du pop que sur les définitions de « cultures de masse », « noble » « hautes », ou encore les « contre » et les « sub-cultures ».

47. Lors d'un débat intitulé *Les années Art Press*, avec Catherine Millet et Jean Clair, le 5 décembre 2002 au CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. <http://www.capc-bordeaux.fr/media/harald-szeemann>

48. Cité par N. Heinich dans *Harald Szeemann - Un cas singulier*, op. cit., p. 69.

49. Pour reprendre la formule exacte de Mathey : « À moins que je ne me sois complètement trompé sur ta démarche, il me semble que ce serait très nécessaire de prévenir le public qu'il ne s'agit pas d'une exposition d'art, qu'elle se situe hors du bon et du mauvais goût, que c'est affaires de mœurs mais bien plus encore de psychanalyse voire de métaphysique. » *Lettre du 19 février 1976*, Archives du Musée des arts décoratifs, Paris.

50. Dans l'article *Echange de vues d'un groupe d'expert*, publié par la revue *Museum*, vol. XXIV, n° 1, 1972, p. 6, et co-signé par Pierre Gaudibert, Pontus Hultén, Michael Kustow, Jean Leymarie, François Mathey et Eduard de Wilde.

RÉSUMÉS

La série d'expositions *Science-Fiction*, dont Harald Szeemann a été le commissaire en 1967 et 1968, peut être vue comme un moment où il teste quelques méthodologies qu'il utilisera pendant toute sa carrière. Avec plus de 4000 objets montrés, principalement des livres, *pulps* et fanzines, mais aussi des œuvres d'art, des jouets, des objets de mode et scientifiques, baignés dans de la musique pop, ces expositions ont permis au commissaire d'expérimenter ses possibilités transdisciplinaires d'une manière très innovante pour l'époque. Dans ce contexte, la science-fiction devient un thème à partir duquel il peut exposer ses réflexions sur l'Utopie et initier une critique plus large des modalités en vigueur en muséologie.

À l'aide d'une approche historique et d'une description détaillée de son projet, centrée sur son étape parisienne au Musée des arts décoratifs, en révélant aussi quelques écueils et manques de sa démarche, cette recherche souhaite jeter un éclairage sur quelques particularités des objectifs et de la méthode du jeune Harald Szeemann.

The *Science-Fiction* exhibition series, curated by Harald Szeemann in 1967 and 1968, can be seen as prototypes for his future ways of curating. With more than 4000 objects exhibited, mainly books, pulps and fanzines, but also works of art, toys, fashion and scientific items, surrounded by pop music, these shows allowed the curator to experiment trans-disciplinarity in a very innovative and inedited way. In this context science-fiction became the theme on which he could articulate his first ideas of Utopia, and give a first impulse to a broader museum critic.

With the help of a historical and detailed description of this project, focused on the Musée des arts décoratifs displays in Paris, and revealing the blind spots of its choices, this research aims to shed light on a few features of the young Harald Szeemann's methodology.

INDEX

Mots-clés : art contemporain, commissariat d'exposition, Harald Szeemann, pop art, transdisciplinaire, science fiction

Keywords : contemporary art, curating, Harald Szeemann, pop art, transdisciplinary, science-fiction

AUTEUR

DAMIEN AIRAULT

Damien Airault est critique d'art et commissaire d'expositions. Il est titulaire d'une maîtrise d'arts plastiques (université de Bordeaux) et d'un diplôme d'établissement de l'École du Magasin, à Grenoble, en 2002. Depuis 2002, il a organisé une trentaine d'expositions et de manifestations artistiques, notamment dans le cadre de l'association Le Commissariat, qu'il a dirigée de 2008 à 2011, principalement avec de jeunes artistes. Cette recherche n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide précieuse du Centre National des Arts Plastiques et de la bourse de soutien à la théorie et à

la critique d'art (2013). L'auteur tient à remercier en particulier pour leur aide et leur collaboration le Musée des arts décoratifs de Paris et sa directrice d'alors Béatrice Salmon, la Maison d'Ailleurs à Yverdon (son directeur Marc Atallah et Frédéric Jaccaud pour sa bienveillance et son aide), les équipes du Getty Research Institute de Los Angeles pour leur accueil et leurs conseils (en particulier Rebecca Peabody), Michela Sacchetto, ainsi que Brigitte Gilardet pour ses informations précieuses concernant François Mathey.