

L'artiste dans les collections : étude d'un phénomène muséal nouveau

Marilie Labonté

Volume 9, Number 2, 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1052670ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1052670ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Labonté, M. (2018). Review of [L'artiste dans les collections : étude d'un phénomène muséal nouveau]. *Muséologies*, 9(2), 269–279.
<https://doi.org/10.7202/1052670ar>

Carnet un

L'artiste dans les collections : étude d'un phénomène muséal nouveau

Marilie Labonté

L’auteure est titulaire d’un baccalauréat en histoire de l’art de l’Université Laval et d’une maîtrise en muséologie de l’Université du Québec à Montréal. Actuellement doctorante en muséologie, médiation et patrimoine à l’UQAM et assistante de recherche au sein du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections, ses recherches s’orientent sur la présence accrue de l’art contemporain à l’intérieur des musées.

Nus vivants exposés en vitrine au Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, monticule de sable compacté se fauillant sinueusement au milieu de la collection égyptienne du British Museum de Londres ou crâne de chat de 80 kilogrammes exposé dans les galeries d'anatomie comparée et de paléontologie du Muséum national d'histoire naturelle de Paris : les artistes vivants s'infiltrèrent de plus en plus dans les collections des musées des beaux-arts, d'histoire, d'anthropologie ou de sciences naturelles. Après l'instauration d'un système de grandes expositions, nous observons l'apparition d'un phénomène muséal nouveau : l'artiste dans les collections que nous trouvons souvent désigné sous le terme de carte blanche. Ces trois exemples illustrent respectivement l'exposition *The Physical Self* du cinéaste Peter Greenaway, en 1991, l'œuvre *Sandwork* d'Andy Goldsworthy exposée dans *Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art*, en 1995 et, plus récemment, l'exposition *Le Magicien d'Os*, en 2016, du sculpteur Quentin Garel. Ils montrent à la fois la diversité des cartes blanches dans les collections, une certaine persistance de ce modèle dans le temps et l'intérêt stratégique qu'ils semblent représenter au sein des musées.

Le présent article révèle les résultats d'une recension et d'une documentation de plus d'une centaine d'interventions d'artistes dans les musées de pays occidentaux, dont principalement les États-Unis, l'Italie, la France, l'Autriche, l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Allemagne, l'Australie et le Canada, s'échelonnant sur une cinquantaine d'années, de la fin des années 1960 jusqu'à aujourd'hui¹. La première partie de cet article vise à mieux cerner l'intervention de l'artiste dans les collections et à situer son origine historique et son contexte d'apparition. La seconde partie présente les types de cartes blanches donnés aux artistes dans les collections. Ceux-ci ont été classés selon une typologie en fonction de leur durée et de leur rapport au temps des collections, soit : l'intervention ponctuelle ou éphémère ; l'exposition temporaire ; le programme qui peut s'échelonner sur plusieurs années ; la résidence d'artiste et le redéploiement permanent. Qu'est-ce qui incite les musées à inviter des artistes contemporains dans leurs collections en leur donnant « carte blanche » ? Le grand nombre de cas répertoriés ainsi que les études récentes incitent à parler d'un véritable phénomène muséal et à voir la carte blanche comme une stratégie permettant de renouveler le regard sur les collections².

1 LABONTÉ, Marilie. *Le musée revisité et réinterprété : l'artiste contemporain dans les collections historiques*. Rapport de travail dirigé M.A. (muséologie), Université du Québec à Montréal, 2016, 134 p. Ces pays occidentaux sont nommés dans l'ordre chronologique d'apparition des interventions d'artistes contemporains dans les collections de musées, selon la recension de ces interventions effectuée pour une étude menée dans le cadre de ma maîtrise en muséologie.

2 Voir BAWIN, Julie. *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2014, 294 p. ; FRASER, Marie. « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité : Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia ». *Culture & Musées*, n° 27, juillet 2016, p. 25 ; PUTNAM, James. *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris : Éditions Thames & Hudson, 2002, p. 154-161.

Apparition d'un phénomène muséal nouveau

L'origine des interventions d'artistes dans les collections est difficile, voire impossible à déterminer précisément car, selon Marie-Laure Bernadac, conservatrice et l'une des instigatrices du programme *Contrepoint*, tenu au Musée du Louvre de 2004 à 2016, de plus petits musées ou des musées de région ont tenté l'expérience bien avant sans que celle-ci soit documentée ou étudiée³. Cependant, la majorité des auteurs, conservateurs, muséologues ou historiens de l'art⁴ s'entend pour reconnaître l'exposition *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*, en 1969, au Rhode Island School of Design comme le premier cas⁵.

Contrairement à ce cas d'espèce, les interventions d'artistes subséquentes, surtout réalisées au cours des années 1980, sont principalement associées à une critique du musée. Mais si le phénomène de l'artiste dans les collections est en lien à ses débuts avec la critique institutionnelle, il ne peut cependant pas s'y réduire car il existe davantage de cas où l'artiste s'inspire du musée sans nécessairement adopter une posture critique. En effet, plusieurs artistes adoptent une posture que nous pourrions nommer « artiste muséologue », en prenant pour objet de réflexion et de création les musées et leurs collections. L'artiste Mark Dion a déjà affirmé « [...] qu'il est infiniment plus passionnant de travailler avec des institutions que dans le cube blanc moderniste »⁶. Les musées semblent aussi s'être adaptés aux pratiques initialement conçues pour le remettre en question. Selon Aurélie Champion, il semble que le « [...] regard critique de l'artiste soit devenu pour le musée un outil d'analyse sur son fonctionnement »⁷.

272

3 Propos de Marie-Laure Bernadac concernant les *Contrepoint* du Musée du Louvre, DOUAIRE, Pierre-Évariste. « Interview : Marie-Laure Bernadac ». *ParisArt*. 2010. <<http://www.paris-art.com/interview-artiste/marie-laure-bernadac/marie-laure-bernadac/376.html#haut>> (consulté le 19 août 2017); voir aussi : ALLEMAND-COSNEAU, Claude, et al. « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées ». *Perspective*, n° 4, 2009, p. 498. <<http://perspective.revues.org/1258>> (consulté le 2 avril 2016).

4 BAWIN, *op. cit.*, 294 p.; PUTNAM, *op. cit.*; MARSHALL, Christopher R. « Ghosts in the Machine: The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accommodation in Recent Curatorial Practice ». *International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 4, n° 2, 2012, p. 68. <<http://web.b.ebscohost.com/>> (consulté le 11 septembre 2016); RONDEAU, James. « The Artist in the MUSEUM: Infiltrating the Collection ». *Sculpture*, vol. 18, n° 6, juillet/août 1999, p. 24-28. <<http://web.a.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/>> (consulté le 11 septembre 2016).

5 Bien que l'intervention d'Andy Warhol soit communément reconnue comme le premier cas, j'ai trouvé, au cours de mes recherches, un exemple que je pourrais envisager comme un précurseur : il s'agit de Pablo Picasso à la Grande Galerie du Louvre, en 1947. Georges Salles, alors directeur des Musées de France, propose à Picasso de faire voisiner ses

œuvres avec celles exposées à la Grande Galerie du Louvre. Nous pouvons nous questionner quant à savoir si ce cas peut devenir la première intervention connue d'un artiste vivant dans les collections muséales, surtout considérant le fait que cet événement s'est déroulé en catimini, un jour de fermeture, avec un public sans doute plus que restreint. Des recherches plus approfondies dans les archives seraient nécessaires pour pousser la réflexion plus loin. CORNU, Marie. « Statut des Musées de France ». *Encyclopædia Universalis*. 2016. <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/statut-des-musees-de-france/>> (consulté en mai 2016); É. B.-R. « Picasso, roi de Paris à l'automne ». *Le Figaro.fr*. 2008. <<http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/31/03004-20081031ARTFIG00006-picasso-roi-de-paris-a-l-automne-php>> (consulté en mai 2016); SAMUEL, Henry. « Unprecedented Picasso exhibition planned for Paris galleries ». *The Telegraph*. 2008. <<http://www.telegraph.co.uk/news/2631455/Unprecedented-Picasso-exhibition-planned-for-Paris-galleries.html>> (consulté en mai 2016).

6 Propos de Mark Dion, PUTNAM, *op. cit.*, p. 156.

7 CHAMPION, Aurélie. « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne ». *Marges*, n° 12, 2011, p. 48. <<http://marges.revues.org/397>> (consulté le 4 août 2016).

Quoique présentes, les interventions dans les collections sont, dans les années 1970, des événements insolites, presque accidentels ; je n'ai pu recenser que trois cas au cours de cette décennie : l'œuvre *Quinze hermès* du couple d'artistes Anne et Patrick Poirier, en 1970 à 1972, à la Villa Médicis à Rome, l'intervention *Parallèles 0°*, *Aristée tramé*, œuvre éphémère de l'artiste François Morellet, en 1973, au Musée des beaux-arts de Nantes et l'installation de Michael Asher à l'Art Institute de Chicago en 1979. Ces interventions étaient ponctuelles, et majoritairement mises en œuvre par des artistes ou des personnes extérieures au musée.

L'exposition temporaire dans les collections

Les années 1980 sont considérées comme le triomphe des grandes expositions, aussi surnommées *blockbusters*, et la présence des artistes dans les collections augmente de façon considérable. Le modèle de l'exposition temporaire gagne ainsi les collections, car c'est surtout de façon ponctuelle que les artistes sont conviés à intervenir. Au cours de cette décennie, et plus particulièrement au cours des années 1990, les musées font de plus en plus appel aux artistes. Les musées de beaux-arts y participent en grand nombre, comme le Bodemuseum de Berlin (Allemagne) avec l'exposition *Dialoge im Bodemuseum* en 1992 et la Corcoran Gallery of Art de Washington (États-Unis) par l'exposition *Talking to the Pictures* en 1997. Les musées d'histoire, de société et certains lieux patrimoniaux invitent aussi des artistes, comme le Museo Egizio de Turin (Italie), par l'exposition *Time Machine: Antico Egitto e Arte Contemporanea* en 1995 et 1996, ou l'Australian War Memorial Museum de Canberra (Australie), par l'intervention d'Ann Brennan *Is it real?* en 1997. Les musées d'histoire naturelle, tels que la collection du Carnegie Museum of Natural History (États-Unis), par l'intervention d'Allan McCollum *Lost Objects* en 1991, ou le Senckenberg Museum (Allemagne), par l'intervention de Tom Otterness *The Tables* en 1992, accueillent également ce type d'interventions.

273

Non seulement les cartes blanches se multiplient dans les musées de toutes sortes, elles se diversifient. Par exemple, le premier programme de cartes blanches à des artistes, *Artist's Eye*, voit le jour en 1980, à la National Gallery de Londres⁸. Des résidences se mettent en place, comme celle de Chris Dorsett au Pitt Rivers Museum d'Oxford entre

⁸ Pour cette décennie, nous avons aussi repéré : le Brooklyn Museum de New York (*The Brooklyn Museum's Grand Lobby Project's*, 1985), le Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (cycle d'expositions, 1988) et le Museum of Modern Art de New York (*Artist's Choice*, 1989). Les artistes sont invités à créer des œuvres ou des expositions à partir des collections historiques, excepté pour le programme du Brooklyn Museum qui n'inclut pas toujours la collection et celui du Museum Boijmans Van Beuningen qui n'invite pas des artistes au moment de sa création, en 1988, mais des personnalités du monde de l'art.

1987 et 1994. Des commissaires et des conservateurs convient des artistes pour travailler en lien avec les collections dans le cadre d'expositions temporaires, comme c'est le cas de *Présence discrète* en 1983 au Musée des beaux-arts de Dijon et de *Private View* en 1996 au Bowes Museum en Angleterre. Dans certains cas, tels que l'exposition *Lost Magic Kingdoms* d'Eduardo Paolozzi, en 1987 au British Museum, l'artiste se substitue à la figure du commissaire⁹.

La revalorisation des collections

Les années 2000 marquent la « flambée » du phénomène où le nombre de musées adoptant cette pratique devient incalculable. Julie Bawin parle même d'un « apogée » en ce qui concerne les musées français, et plus particulièrement parisiens¹⁰, alors que Laurent Salomé souligne qu'« [il] n'est pas exclu que, dans beaucoup de lieux, la pincée d'art contemporain ne soit devenue la potion indispensable pour dé-ringardiser un musée »¹¹. Parmi les effets engendrés par les cartes blanches données aux artistes, conservateurs, muséologues et historiens de l'art ont relevé comment celles-ci permettent de revaloriser les collections : en renouvelant le regard posé sur le musée¹², en redynamisant les collections pour inscrire le musée dans sa propre contemporanéité¹³, en bouleversant les pratiques habituelles d'exposition permanente par un dialogue avec l'artiste pour contrebalancer l'aspect généralement immuable du musée¹⁴, en apportant de nouvelles pistes d'interprétations par la relecture des collections¹⁵, en permettant d'accroître la fréquentation grâce à une présentation originale des collections et la participation de l'artiste¹⁶ ainsi qu'en contribuant à l'avancement de la recherche scientifique¹⁷.

Si les interventions d'artistes sont communément accueillies de manière favorable, certains auteurs et professionnels des musées « [...] y ont vu [toutefois] une soumission [...] à la loi du divertissement et donc une

9 BAWIN, Julie. *L'œuvre-collection. Propos d'artistes sur la collection*. Catalogue de l'exposition présentée aux Brasseurs du 14 novembre 2009 au 30 janvier 2010, Liège: Éditions Yellow Now, Les Brasseurs et L'Annexe, 2009, p. 16.

10 Ibid.

11 Propos de ALLEMAND-COSNEAU, Laurent Salomé, *op. cit.*, p. 508.

12 ALLEMAND-COSNEAU, *op. cit.*, p. 506; BAWIN, *op. cit.*, p. 141; BOUCHER, Mélanie, et al. *Intrus/Intruders*. Catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 24 avril 2008 au 8 février 2009, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 10 et 159; CHAMPION, *op. cit.*, p. 42; DROUGUET, Noémie. « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe ». *CeROArt*, no 1, 2007. <<http://ceroart.revues.org/358>> (consulté le 10 août 2017); LEBEAU, Justine. *La réactualisation des collections fermées études de cas: le Isabella Stewart Gardner Museum, le Kettle's Yard Museum & Gallery et la New Art Gallery Walsall*. (études des arts), Université du Québec à Montréal, 2010, p. 62; LEMIEUX, Ariane. « Les

collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain ». *CeROArt*, no 9, 2014. <<http://ceroart.revues.org/3794>> (consulté le 22 août 2017).

13 PUTNAM, *op. cit.*, p. 156; HEMMING, Jessica. « Museum Interventions: Collection as Inspiration ». *Surface Design Journal*, vol. 30, no 4, été 2006. <<http://web.a.ebsco-host.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca>> (consulté le 2 août 2017); DROUGUET, *op. cit.*; Propos de Marie-Laure Bernadac, dans DOUAIRE, *op. cit.*; LEMIEUX, *op. cit.*; FRASER, *op. cit.*

14 PUTNAM, *op. cit.*, p. 195; Propos de Daniel Robbins, dans BAWIN, *op. cit.*, p. 142-143; RONDEAU, *op. cit.*

15 CHAMPION, *op. cit.*, p. 45; LEMIEUX, *op. cit.*

16 Bernadac, dans DOUAIRE, *op. cit.*; CHAMPION, *op. cit.*, p. 50; LEMIEUX, *op. cit.*

17 PUTNAM, *op. cit.*, p. 135; propos de Serge Lemoine, HINDRY, Ann. « Contrepoint 2: Musée du Louvre; Correspondance: Musée d'Orsay; Les visiteurs: Château de Chambord ». *artpress*, n° 318, décembre 2005, p. 68.

atteinte à la fonction de conservatoire »¹⁸. Succédant à Henri Loyrette¹⁹, Jean-Luc Martinez, nommé président-directeur du Musée du Louvre en 2013, met fin au programme d'expositions *Contrepoint*, jugeant que « [...] nous avons fait le tour de ces propositions »²⁰. Aujourd'hui, la prolifération des cartes blanches reste néanmoins importante, et les musées mettent tous en évidence, en différents termes, la nécessité de renouveler la présentation et le regard posé sur leurs collections.

Typologie des cartes blanches aux artistes

Intervention ponctuelle ou éphémère

L'intervention ponctuelle dans les collections est la plus courante des cartes blanches. Elle peut prendre la forme d'une ou de plusieurs œuvres, d'une exposition, d'une performance ou encore combiner ces formes. Elle implique un seul artiste qui ajoute une ou plusieurs œuvres, créées en s'inspirant d'un ou de plusieurs objets de la collection, à l'intérieur des expositions permanentes, comme l'intervention de Franz West au Kunsthistorisches Museum de Vienne, *Couches*, en 1989 et 1990. L'artiste avait alors disséminé des sculptures de métal sur lesquelles les visiteurs étaient invités à s'asseoir pour contempler les tableaux de la collection.

Pour ce type d'intervention, l'artiste peut aussi utiliser des objets de la collection pour la création d'une exposition ou d'une installation, ou en intégrer certains à son œuvre, de la même manière que l'exposition au Musée national des beaux-arts du Québec, *Raphaëlle de Groot. Rencontres au sommet* (2016), pour nommer un cas récent et en sol québécois, où l'artiste a mélangé des objets trouvés, prêtés et donnés à certains objets de la collection, créant ainsi une grande installation²¹.

L'intervention ponctuelle s'inscrit dans la programmation d'une institution muséale qui se déroule sur un temps court, souvent le temps d'une exposition temporaire, et parfois le temps d'un événement.

Exposition temporaire

L'exposition temporaire rassemble plusieurs artistes qui réalisent ou qui ajoutent des œuvres ayant un lien avec la collection à même les expositions permanentes ou dans une salle dédiée aux expositions tempo-

18 LEMIEUX, *op. cit.*

19 Henri Loyrette, président-directeur du Musée du Louvre de 2001 à 2013, avait mis en place le programme *Contrepoint* en 2004 avec la collaboration de la conservatrice chargée de l'art contemporain, Marie-Laure Bernadac. BAWIN, *op. cit.*, p. 160-163; DOUAIRE, *op. cit.*

20 BOYER, Guy. « Jean-Luc Martinez : Priorité aux collections permanentes du Louvre ! ». *Connaissance des arts*.

18 décembre 2013. <<https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/jean-luc-martinez-priorite-aux-collections-permanentes-du-louvre-112342/>> (consulté le 22 août 2017). Les expositions déjà programmées de Mark Lewis (9 octobre 2014 au 31 août 2015) et de Claude Lévêque (19 octobre 2015 au 25 janvier 2016) ont été maintenues.

21 Les objets du musée, intégrés à l'installation de l'artiste, ont été observés sur place.

raires. Elle est conçue par un ou des conservateurs de l'institution hôte ou par un commissaire extérieur. Ce dernier a pour rôle de sélectionner le thème, la collection à privilégier ainsi que les artistes qui prennent part au projet, dont certains peuvent appartenir à un autre domaine artistique que celui des arts plastiques. *Présence discrète* au Musée des beaux-arts de Dijon en serait le premier exemple, en 1983. Sous l'impulsion du centre d'art Le Consortium et de trois commissaires, Christian Besson, Xavier Douroux et Frank Gautherot²², 19 artistes ont été invités à intégrer leurs œuvres contemporaines dans les salles permanentes de la collection.

Ce type d'intervention se déroule le temps d'une exposition. La nouveauté est ici l'intégration de l'artiste vivant dans le mécanisme de l'exposition et la mise en valeur des collections. Comme l'intervention ponctuelle, il a couramment été adopté par les musées afin d'exploiter un modèle connu, l'exposition, autant par les institutions que par le public, et pour créer un événement dans les collections. Il existe aussi des cas québécois dont un qui a été grandement médiatisé : *Big Bang*, en 2011, au Musée des beaux-arts de Montréal. Cette exposition est le résultat d'une rencontre entre une vingtaine d'artistes de plusieurs horizons du monde de l'art, de la musique, de l'architecture, du design, du cinéma et de la littérature, et de la collection permanente du musée. Elle s'est inscrite dans les célébrations marquant l'ouverture du pavillon d'art québécois et canadien Claire et Marc Bourgie et du redéploiement complet de toutes les collections.

276

Programme

Alors que le nombre d'interventions ponctuelles et d'expositions temporaires s'accroît, les programmes se multiplient dans plusieurs musées de différents pays. La National Gallery de Londres avec *Artist's Eye*, de 1980 à 1989, et le MoMA de New York avec *Artist's Choice*, depuis 1989, ont joué un rôle de pionnier dans la mise en place des programmes de cartes blanches dans les collections. Ces dernières peuvent mener à la création d'une œuvre, d'une exposition ou d'une performance par un artiste, un collectif ou un groupe d'artistes.

Le programme *Artist's Eye* de la National Gallery de Londres avait pour objectif d'offrir à un artiste la possibilité d'agir en tant que commissaire d'une exposition temporaire à partir des œuvres de la collection. De façon générale, ces interventions se font à l'intérieur d'une exposition permanente, comme c'est le cas pour le programme du Freud Museum qui, depuis 2009, convie des artistes contemporains à investir les salles de l'ancienne résidence privée de Sigmund Freud.

22 L'artiste Daniel Buren a également été commissaire un certain temps. BAWIN, *op. cit.*, p. 155.

Les programmes impliquent les collections à moyen terme dès lors qu'ils inscrivent la collection dans une programmation d'expositions ou d'interventions qui permet de répéter l'expérience à une fréquence semblable à celle des expositions temporaires. N'étant plus des « accidents » ou des cas « à part », ceux-ci sont liés à la mise en valeur même de la mission et de la collection d'un musée.

Résidence

Dans le cas d'une résidence, l'artiste réalise, de son propre chef et avec l'autorisation de l'institution, ou à la suite d'une invitation de la part du musée, une résidence dans les collections. Celle-ci peut être un cas unique ou peu commun dans le musée où elle est réalisée, comme la première résidence observée au cours de mon étude : celle de Chris Dorsett dans les collections et les archives du Pitt Rivers Museum d'Oxford, qui a inspiré une série de cinq expositions toutes intitulées *Divers memories* entre 1987 et 1994. Ce type d'intervention peut aussi faire partie d'un programme de résidences portant les valeurs et la mission du musée, alors que l'artiste est appelé à poser sa candidature ou à répondre à une invitation personnelle de l'institution, comme le programme, ici au Québec, du Musée McCord intitulé *Artiste en résidence*, mis en place en 2012. Plusieurs musées au Québec semblent favoriser ce type d'approche de la carte blanche²³. C'est le cas du Musée des beaux-arts de Montréal qui invite, en 2016, Mathieu Beauséjour a réalisé une exposition et a présenté ses œuvres et ses propres objets (dont sa collection de monnaie) au milieu de la collection d'art méditerranéen et de numismatique.

277

Ces quelques exemples montrent que la résidence d'artistes dans la collection peut se décliner sous différentes formes. Il peut en résulter des œuvres pérennes ou éphémères, des expositions, des commandes d'œuvres ou un amalgame de tous ces éléments. La collection y est toujours investie à moyen terme. La résidence est, par sa forme, près des définitions de l'intervention ponctuelle et du programme ; elle peut recouper ces types de carte blanche dans les collections.

23 En plus du MBAM et du Musée McCord, nous pouvons notamment nommer le Musée de la civilisation et le Musée d'art de Joliette. Musée de la civilisation. « À la recherche d'artistes en arts numériques pour le projet *Interface* ». Communiqué de presse, 26 avril 2016. <<https://www.mcq.org/fr/communiqu%C3%A9-presse?id=416015>> (consulté le 22 août 2017); Musée d'art de Joliette. « Stéphane Gilot – Le catalogue des futurs ». Expositions. 2016. <<http://www.museejoliette.org/fr/expositions/stephane-gilot-catalogue-futurs/>> (consulté le 22 août 2017).

Redéploiement

Le redéploiement s'applique aux musées qui ont recours à des artistes contemporains afin d'intervenir ou de collaborer à l'élaboration d'une exposition permanente des collections. Ce cinquième et dernier type est intrinsèquement lié au musée et à sa mission patrimoniale et pédagogique. Un accrochage de la collection est généralement opposé aux notions d'éphémère et d'événementialité qui caractérisent l'exposition temporaire, principalement constituée d'œuvres empruntées. Certains musées ont cependant la volonté de pousser l'expérience afin de « [...] contrebalancer efficacement le caractère traditionnellement immuable et rigide du musée »²⁴.

La présence de l'artiste à l'intérieur d'un redéploiement permanent des collections est plus rare. Les artistes demeurent globalement associés à une fonction temporaire, le temps d'une exposition, d'une performance ou d'un événement, tel que lors d'une inauguration, d'un redéploiement de la collection, ou d'un projet de médiation autre, comme une conférence. Mes recherches ont permis de recenser uniquement quatre musées où des artistes ont été conviés à intervenir dans la conception ou la mise en espace d'une collection permanente : le Museum für angewandte Kunst (MAK) de Vienne en 1993, le Museum Kunstpalast de Düsseldorf en 2002, le Musée de la Chasse et de la Nature de Paris en 2007 et, plus récemment, le Musée des beaux-arts de Montréal en 2011 et en 2017.

Les cartes blanches associées au redéploiement investissent ainsi les collections sur une longue durée. Elles se traduisent par l'élaboration d'œuvres imaginées afin d'intégrer la nouvelle scénographie conçue en grande partie par un conservateur ou d'autres professionnels du musée, avec la participation plus ou moins grande des artistes. Ces œuvres intégrées de manière pérenne à la présentation des collections sont habituellement le résultat d'une commande, comme lors du projet de réaménagement du Musée de la Chasse et de la Nature de Paris. Disposant d'un cahier de charges avec certains critères précis, tels que le thème, soit le rapport de l'humain à l'animal et à la nature sauvage, des artistes contemporains, dont Mark Dion, Jan Fabre et Jean-Michel Othoniel, ont mêlé leurs œuvres aux collections de peintures, d'objets divers et de spécimens de la faune et de la flore du musée en bénéficiant d'une certaine liberté muséographique. Le Musée de la Chasse et de la Nature est sans doute le cas le plus connu ou du moins le plus cité en exemple, mais il n'est pas le premier. Le MAK est le plus ancien ayant fait appel à des artistes internationaux afin de réaménager les salles d'exposition de la collection permanente, dont Barbara Bloom qui a participé à la mise en espace de la collection du mobilier d'Art nouveau.

Conclusion

Cet article ouvre sur l'ampleur et la diversité de la pratique de la carte blanche dans les musées. Trois principaux éléments auraient favorisé l'apparition et le développement de ce phénomène nouveau : la critique institutionnelle, le modèle des expositions temporaires qui gagne les collections et la volonté des musées de renouveler le regard sur leurs collections. Puisque, comme nous l'avons montré, les interventions d'artistes dans les collections prennent plusieurs formes, la carte blanche devient ainsi une expérience « hybride et novatrice »²⁵, qui resserre les liens avec la réalité artistique et contemporaine et où la collection sort des réserves pour revivre aux yeux des artistes et du public. Elle incarne ce « [...] qui provoque l'inspiration, suscite l'imaginaire et stimule la créativité »²⁶.

25 DROUGUET, *op. cit.*

26 LEMIEUX, *op. cit.*