

Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées

Join or resist: the ambivalent relationship of artists to museums

Jérôme Glicenstein

Volume 9, Number 2, 2018

La carte blanche

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1052660ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1052660ar>

[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 article

Glicenstein, J. (2018). Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées. *Muséologies*, 9(2), 53–67. <https://doi.org/10.7202/1052660ar>

Article abstract

Increasingly, contemporary artists are receiving invitations from museums; and not simply to present works produced elsewhere, but to carry out projects on site designed specifically for the museum. In addition to commissions for conventional *in situ* installation projects, of the type Daniel Buren has conducted for nearly fifty years, numerous invitations call on artists to introduce a fresh perspective on collections, through presentations that diverge distinctly from typical museum practices. Different approaches can be observed—often revealing a very critical perspective on the museum institution—their common feature being that they are presented as an alternative to the practices of museum professionals, while resulting from a negotiation with them. The *carte blanche* thus represents a new form of conjoint practice—a dual expressivity—directly linking contemporary creation to its institutionalization, where the relationship between the parties concerned is neither completely visible nor completely equitable.

Article un

Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées

Jérôme Glicenstein

Après des études d'art et un doctorat en esthétique, l'auteur est devenu professeur au département des Arts plastiques de l'Université Paris 8 où il est actuellement responsable des masters et administre une galerie universitaire. Ses recherches portent sur les théories et pratiques de l'art contemporain ainsi que sur la question de l'exposition. Il dirige la revue *Marges* depuis sa fondation en 2002. Ses principales publications : *L'Art : une histoire d'expositions* (PUF, 2009), *L'Art contemporain entre les lignes* (PUF, 2013), *L'Invention du curateur* (PUF, 2015). Il a récemment codirigé avec Bernadette Dufrêne l'ouvrage collectif *Histoire(s) d'exposition(s) / Exhibitions' Stories* (Hermann, 2016).

La position *contra* les musées est toujours ambiguë parce que le musée lui-même semble accueillir les commentaires, la confrontation même, à l'intérieur de ses murs, avec l'idée rassurante — même si elle n'est pas exprimée — qu'en faisant cela, il désamorce et coopte. Et dans une certaine mesure c'est vrai¹.

Le 11 mai 2016, la Fondation LVMH de Paris présente au public *L'Observatoire de la lumière*, une intervention artistique de Daniel Buren. À la différence d'autres propositions de cet artiste dans les musées, les espaces intérieurs sont délaissés et l'intervention se fait à partir d'une appréhension plus globale, en se concentrant sur les structures en forme de voiles qui enserrant le bâtiment. Des sérigraphies colorées sont collées sur toutes les surfaces vitrées, contribuant à la diffusion, à l'intérieur de l'édifice, d'infinies variations de lumière, l'ensemble évoquant un gigantesque bijou serti des pierres les plus précieuses. Le travail est parfaitement *in situ*, pour reprendre l'expression popularisée par Buren, c'est-à-dire que le contexte (politique, économique, social, plastique...) est soigneusement pris en considération. L'ensemble, qui évoque l'atmosphère à la fois brillante et exclusive de la fondation LVMH, ne se laisse pas pour autant dominer par l'architecture. C'est en tout cas l'analyse qu'en livre son commanditaire, Bernard Arnault :

Daniel Buren a conçu un projet grandiose, pertinent et enchanteur, fruit d'un dialogue véritable avec Frank Gehry et son bâtiment. Son œuvre répond magnifiquement à l'architecture dans la continuité d'un travail, initié dès les années 1970, où se croisent couleurs, transparence et lumière².

Cette intervention est une carte blanche d'un genre un peu particulier, puisque l'artiste n'est pas intervenu sur les collections et uniquement sur le bâtiment. Elle n'en a pas moins une parenté avec l'ensemble des cartes blanches dans le champ muséal, puisqu'on s'en est remis à un artiste et non à des professionnels des musées afin de modifier la perception de l'institution par le public.

Les quelques remarques qui suivent partent de ce principe et ont pour but de mettre en doute les fausses évidences au sujet des cartes blanches proposées aux artistes. En effet, si une carte blanche c'est la « liberté entière qu'à quelqu'un d'agir à sa guise³ », cela ne signifie pas pour autant que les artistes puissent tout se permettre. Le contexte de ce type d'invitation — les discussions et négociations qui y conduisent — implique en effet un ensemble de contraintes qui semble même complètement contredire l'idée de liberté d'intervention. Dans de telles opérations, les artistes sont-ils au service des musées ou les musées au service des artistes ? S'agit-il d'hybrider des activités propres aux conservateurs et aux artistes en un nouveau genre de pratique ? L'étude détaillée des projets artistiques réalisés au sein des musées permet de répondre en partie à ces questions, mais ne dit pas tout de leurs implications. Peut-être faut-il aussi prendre en considération ce qui échappe à la carte blanche, ce qui se situe à sa marge : les projets non aboutis ou rejetés, les interventions spontanées, les protestations qu'elles génèrent — tout ce qui contribue, en creux, à en définir les enjeux.

55

Qu'est-ce qu'une carte blanche confiée à un artiste dans un musée ?

Commençons par clarifier la notion de carte blanche. Une définition minimale consiste à dire qu'il s'agit d'une invitation faite à un

1 GALE, Peggy. « Introduction ». Dans BRONSON, AA et GALE, Peggy (dir.). *Museums by Artists*. Toronto : Toronto Art Metropole, 1983, p. 11.

2 Propos de Bernard Arnault, président-directeur général de LVMH, sur le site de l'entreprise. LVMH. Daniel Buren colore la Fondation Louis Vuitton. <<https://www.lvmh.fr/actualites-documents/actualites/daniel-buren-colore-fondation-louis-vuitton/>> (consulté le 5 juillet 2016).

3 *Le Petit Larousse illustré 2015*. Paris : Larousse, 2014, p. 210.

artiste, afin qu'il intervienne au sein d'un espace muséal. C'est malheureusement trop insuffisant. Il faudrait définir plus précisément ce qu'est cette invitation, afin de voir en quoi elle se distingue des procédures plus classiques de la commande publique ou de l'exposition temporaire. Signifie-t-elle que l'artiste n'a pas les mêmes contraintes ? Est-ce que la relation avec l'institution est moins formelle et sans obligation de résultats ? Il faudrait aussi clarifier la notion d'espace muséal : parle-t-on d'un lieu, d'une architecture (qui peut être multiple, voire dématérialisée) ? S'agit-il plutôt d'un ensemble d'objets (une collection) ou bien d'un mode de fonctionnement (relations entre des objets et des publics) ? Ces questions ne sont pas anodines, d'autant plus qu'elles ont des conséquences sur le périmètre des interventions artistiques.

Jusqu'à la fin du 20^e siècle, les musées se définissent prioritairement par leurs collections, c'est-à-dire par des ensembles d'objets rassemblés, indépendamment d'un lieu d'exposition. Ces objets, dont la réunion constitue un musée, ne sont pas nécessairement exposés (ils peuvent aussi être prêtés, placés en dépôt ou stockés dans des réserves). De ce fait, intervenir sur une collection ne concerne pas toujours la partie la plus visible de l'institution muséale. L'opinion la plus courante considère néanmoins qu'un musée est d'abord un bâtiment abritant des objets d'art. La situation est évidemment plus complexe puisque les salles de présentation sont généralement complétées d'autres espaces liés au stockage des objets, de bureaux, de salles dédiées à l'accueil de publics spécifiques, aux activités commerciales, à la promotion du musée, etc. Toutes ces précisions ont une importance, sachant que même une intervention ciblée sur le contenu d'une collection ne peut se faire indépendamment de la structure spatiale, fonctionnellement complexe, d'un musée.

La question institutionnelle ne peut pas non plus être ignorée. Un musée — outre son bâtiment et ses collections — se définit aussi par des modes de fonctionnement, par des procédures légales qui légitiment son existence. Les musées publics fonctionnent différemment des musées privés et les fondations reconnues d'utilité publique n'ont pas les mêmes règlements que les centres d'art. Ces différents statuts ont des incidences sur les procédures en matière d'acquisition, d'inventaire, d'exposition, de stockage, de transport, de manipulation et restauration des œuvres, de gestion du personnel, de médiation, de communication, de scénographie, etc. Ils ordonnent les actions que doivent accomplir tous les agents du musée, les types de relation à établir entre les objets d'une collection, entre les objets et les membres du public et, bien entendu, avec les artistes. Dans certains cas, les musées peuvent revendre des œuvres qu'ils possèdent. Parfois, à l'inverse, il n'est pas admis qu'ils prêtent les œuvres ou réorganisent l'accrochage⁴. Certains pays ont des législations sur le droit d'auteur qui impliquent un droit moral des artistes jusque dans les musées (y compris après leur mort). Cela peut avoir des conséquences lors des réorganisations muséales⁵ ou lorsqu'il s'agit d'inviter un artiste à faire une intervention spécifique.

Il faudrait encore ajouter que l'invitation implique une prise de contact : est-elle à l'initiative d'un conservateur, du directeur de l'institution, de partenaires extérieurs ? L'artiste peut-il se donner à lui-même une carte blanche ? Bien que cela puisse sembler trivial, peut-être faudrait-il alors définir plus précisément ce que l'on entend par « artiste ». S'agit-il de quelqu'un qui pratique la peinture ou la sculpture ? Ou, plus largement, de quelqu'un qui produit des installations, des films, des musiques d'ambiance, des papiers peints, des dispositifs relationnels, des visites guidées, des sites Internet... ? Peut-on inclure dans la catégorie

4 C'est le cas au Musée Condé de Chantilly et cela a été très longtemps le cas à la Fondation Barnes.

5 C'est ce qui s'est passé lors du transfert des collections du MNAM, du Palais de Tokyo vers le Centre Pompidou, à la fin des années 1970. Un certain nombre d'ayants droit des artistes avaient refusé que leurs œuvres quittent le Palais de Tokyo, jugeant le nouveau bâtiment inadapté.

rie des artistes les architectes, designers, photographes, graphistes, commissaires d'exposition ? Sachant que les artistes contemporains pratiquent souvent simultanément plusieurs de ces activités, il peut sembler difficile de distinguer très clairement ce qu'est une intervention d'artiste de ce qui est autre chose (décoration, exposition temporaire, scénographie...).

Enfin, une distinction importante est à faire entre les musées d'art moderne ou d'art contemporain, centres d'art, fondations spécialisées, etc. et les autres catégories de musées (art ancien, sciences et techniques, ethnographie, etc.). En effet, les interventions artistiques — désirées ou non —, sont toujours plus ou moins attendues et à leur place dans les musées d'art, ce qui n'est évidemment pas le cas dans les autres formes de musées⁶.

Des invitations paradoxales

Si aujourd'hui l'idée de carte blanche offerte à un artiste afin d'intervenir dans un musée semble aller de soi, il y a malgré tout une certaine ambivalence dans la manière dont la proposition est faite. Elle suppose en effet que les artistes interviennent dans un territoire qui n'est pas le leur, mais celui de spécialistes :

conservateurs, muséographes, scénographes, etc. Cette situation est tout de même assez paradoxale, sachant que toute l'histoire des musées s'est construite avec les artistes⁷. Les exemples ne manquent pas : d'El Lissitzky réalisant la sélection et la présentation des collections d'art abstrait du Landesmuseum de Hanovre, à Katarzyna Kobro, Wladislaw Strzeminski et Henryk Stazewski imaginant le Muzeum Sztuki de Lodz⁸. Dans une célèbre déclaration sur l'administration des musées, l'artiste constructiviste russe Alexandre Rodtchenko expliquait même que :

les artistes, en tant que seules personnes qui ont une compréhension des problèmes de l'art contemporain et en tant que créateurs des valeurs artistiques, sont les seuls capables de diriger l'acquisition d'œuvres d'art moderne et d'établir comment un pays devrait être éduqué en matière artistique⁹.

Il est pourtant difficile d'imaginer aujourd'hui qu'on puisse confier à des artistes la conception d'un musée¹⁰. Désormais, les interventions artistiques sont plutôt intégrées au sein d'une programmation plus large qui comprend également des questions de conservation, d'accueil des visiteurs, de médiation, de communication, etc. La carte blanche reflète une

57

6 Lorsque Eduardo Paolozzi intervient au Museum of Mankind de Londres en 1985-1987 avec le projet *Lost Magic Kingdoms*, les enjeux concernent explicitement le réaménagement d'un musée d'ethnographie. La même chose peut être dite du projet de Mark Dion en 2011 au Musée océanographique de Monaco, où son intervention permet de repenser entièrement la présentation permanente de ce musée. Voir LEVELL, Nicola. « Paolozzi's *Lost Magic Kingdoms*: The Metamorphosis of Ordinary Things ». Dans JEFFERY, Celina (dir.). *The Artist as Curator*. Bristol/Chicago : Intellect, 2015, p. 15-43. Voir aussi JEFFERY, Celina. « Artists Curating the Expedition ». Dans *id., ibid.*, p. 173-188.

7 De Giorgio Vasari à Hubert Robert, en passant par David Teniers et Alexandre Lenoir, de nombreux artistes ont eu à gérer ou à mettre en forme des collections royales ou princières. Certains d'entre eux ont littéralement inventé des musées. Jacques-Louis David a ainsi présidé aux orientations de la Commission du Musée Central des Arts et Kasimir Malevitch, Vassili Kandinsky et Vladimir Tatline ont été chargés de l'aménagement des Musées de culture artistique et de culture picturale de Moscou et Saint-Petersbourg, pendant les années de la Révolution russe.

8 Cette question n'est pas propre à l'Europe : Gertrude Vanderbilt Whitney, Hilla Rebay ou Katherine Dreier, artistes et philanthropes, ont elles aussi fondé des institutions muséales. Rappelons également que Marcel Duchamp a été conservateur de la Société Anonyme-Museum of Modern Art, inc., qu'il avait cofondée avec Katherine Dreier et Man Ray, et que Pablo Picasso a été nommé directeur du Prado par le gouvernement de la République espagnole (même si c'était purement symbolique).

9 RODCHENKO, Aleksandr. « Declaration on the Museum Management » (1919). Dans KHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovich. *Rodchenko: The Complete Work*. Cambridge Mass : MIT Press, 1987, p. 288.

10 Il y a néanmoins quelques exceptions à ce constat. C'est le cas, par exemple, d'un important projet proposé par Jean-Hubert Martin avec les artistes Bogomir Ecker et Thomas Huber au Museum Kunst Palast de Düsseldorf en 2001-2004. Voir MARTIN, Jean-Hubert. *L'Art au large*. Paris : Flammarion, 2012, p. 397-403.

nouvelle donne, où une invitation est faite aux artistes pour qu'ils créent un événement dans un cadre relativement restreint. Ce qui est attendu n'est pas un point de vue sur l'ensemble des principes qui régissent l'organisation des musées, mais un regard plus distancié d'« artiste qui jouerait au conservateur », au scénographe ou au commissaire.

Interventions libres, mais encadrées

Le point de vue des institutions est différent de celui des artistes. Des cartes blanches sont offertes à des artistes mais aussi à des commissaires occasionnels — philosophes, mathématiciens, footballeurs¹¹... Elles participent d'un mouvement assez général visant à créer des événements tout en faisant évoluer régulièrement les présentations permanentes.

D'ailleurs, avant même de faire appel à des commissaires extérieurs ou à des artistes pour repenser les présentations des collections, les musées avaient déjà commencé à médiatiser leurs réaccrochages successifs. Les présentations permanentes sont ainsi devenues de moins en moins pérennes et de plus en plus thématiques, quitte à les transformer en un hybride, *l'exposition*, pour utiliser le néologisme de l'ancien directeur du Musée National d'Art Moderne, Alfred Pacquement¹².

La carte blanche participe de cette tendance : elle permet de produire un événement et de s'en servir comme instrument de communication. Car si les choix opérés par des commissaires invités ou des artistes sont mis en valeur, c'est tout de même en dernière instance au pro-

fit des musées. Cela étant dit, il faut tout de suite apporter une nuance : si ce genre d'opération profite aux musées, il n'est pas sûr que leur personnel soit toujours gagnant. En effet, lorsqu'un artiste ou une personnalité extérieure accomplit un travail comparable à celui d'un conservateur ou d'un commissaire, en sélectionnant des œuvres, en les ordonnant et en les accrochant, voire en écrivant des textes à leur sujet, cela revient simultanément à considérer que l'activité des professionnels des musées peut se réduire à une fonction purement technique, ce qui est une manière implicite de relativiser leur autorité ou leurs compétences¹³.

La position des artistes, à qui la carte blanche est offerte, n'est pas moins ambivalente, mais pour des raisons inverses. Comment en effet ne pas remarquer que lorsqu'ils sont invités à agir librement dans un cadre institutionnel, il y a là une forme d'injonction paradoxale (*double bind*) ? Bien entendu, nombre d'artistes se refusent à voir les choses sous cet angle et considèrent que les contraintes, loin de constituer un obstacle, sont un moyen comme un autre de stimuler leur créativité. Si l'injonction semble malgré tout paradoxale, c'est que l'invitation implique des pratiques où le type d'engagement et la nature des contraintes peuvent jouer un rôle considérable. Le problème ne se pose évidemment pas lorsqu'il s'agit d'insérer quelques œuvres contemporaines dans un musée d'art ancien¹⁴ mais plutôt dans des cas plus ambitieux, où il est question de modifier le regard sur des collections historiques¹⁵, voire de changer la présentation des œuvres de manière pérenne¹⁶. Dans ce dernier cas, les artistes sont parfois conduits à faire œuvre de

58

11 Notamment : Jean-François Lyotard, Paul Virilio, Jacques Derrida, Umberto Eco, Bernard-Henri Lévy, Julia Kristeva, Cédric Villani, Thierry Henry...

12 PACQUEMENT, Alfred. « Préface ». Dans MORINEAU, Camille et Annalisa RIMMAUDO (dir.). *Elles@centrepompidou*. Paris : Centre Pompidou, 2009, p. 12.

13 La question se pose sans doute davantage en France qu'aux États-Unis, en Allemagne ou au Royaume-Uni. Plusieurs musées de ces pays ont d'ailleurs régulièrement confié des cartes blanches à des artistes afin de modifier l'accrochage, ce qui ne s'est fait qu'exceptionnellement en France, un pays où les conservateurs sont des fonctionnaires jaloux de leurs prérogatives.

14 Lors de la série « Contrepoint » au Musée du Louvre, par exemple.

15 C'est le cas avec « Artists' Choice » au MoMA ou « Artist's Eye » à la National Gallery de Londres.

16 On pense ici aux commandes passées à des artistes par Peter Noever au MAK de Vienne dans les années 1990.

scénographes, auquel cas il n'est pas toujours facile de distinguer leur intervention de celle d'un professionnel des musées.

Entre scénographie et programmation

Il existe, semble-t-il, principalement deux types d'*interventions artistiques* au sein des musées : les premières sont plutôt d'ordre scénographique et les autres renvoient davantage à des questions de programmation. Autrement dit, d'un côté des interventions qui concernent la perception des œuvres, les parcours, l'aménagement de l'espace et de l'autre, des interventions qui s'attaquent aux fondements mêmes des musées, en déplaçant ou en ajoutant des objets (ou des commentaires), en transformant les œuvres exposées, en modifiant la médiation ou la communication, etc. Les premières interventions se confondent parfois avec le travail des architectes ou des scénographes, alors que les secondes rappellent davantage l'activité des conservateurs, restaurateurs, historiens de l'art, etc.

Les invitations à intervenir *in situ* dans les musées relèvent assez peu d'un travail sur les collections en tant que telles. S'il est utile d'en parler, c'est que les collections y sont malgré tout parties prenantes. Le cas le plus intéressant en la matière réside sans aucun doute dans les interventions de Daniel Buren. Une grande partie de sa carrière a en effet consisté à « cadrer » différents espaces de monstration dans des galeries, centres d'art et musées. C'est ce qu'il a fait notamment au Guggenheim Museum de New York (1971), à l'Art Institute de Chicago (1980-81), au Musée Rath de Genève (1989), au CAPC-Musée de Bordeaux (1991), etc. Ces interventions ont eu pour ambition de montrer la manière dont le musée expose les œuvres, opère des rapprochements, oriente le regard, joue des variations de l'éclairage, de l'accrochage, des parcours de visite... Si l'on s'en tient à l'analyse proposée par Miwon Kwon, sa démarche se situe entre deux

phases historiques de l'intervention *site specific* : entre une approche purement phénoménologique et formaliste qui s'intéresse aux propriétés physiques des espaces d'exposition et une approche plus matérialiste — que l'on a parfois qualifiée de « critique institutionnelle » — où les conditions sociales, politiques ou économiques de monstration des œuvres sont déconstruites par le travail de l'artiste¹⁷.

Certains exemples sont particulièrement révélateurs. Ainsi, en 1972, Buren retire les tableaux d'une salle du Musée municipal de Mönchengladbach et met en valeur les choix effectués par les conservateurs lors de l'accrochage en encadrant les œuvres absentes au moyen de son célèbre « outil visuel » (*À partir de là*, 1972). Il réitère des interventions du même ordre dans différentes institutions, notamment au Wadsworth Atheneum (*Dominos*, 1977) et au Museum of Modern Art (*Museum as Muse*, 1999). Dans le même esprit, une commande lui est passée à l'ouverture du MNAM au Centre Pompidou en 1977. Son travail consiste alors à sélectionner quatre peintures de la collection permanente du musée et à insérer derrière elles des toiles rayées de même format. Les toiles en question ne sont pas directement visibles et sont à peine indiquées par un cartel placé au-dessous du cartel de l'œuvre choisie (*Les formes : peinture*, 1977). De manière plus démonstrative, une autre de ses interventions occulte une partie du musée tout en ménageant quelques ouvertures vers des œuvres de la collection. Avec *Points de vue ou le Corridorscope*, au Musée d'art moderne de la ville de Paris (MNAMVP) en mai 1983, Buren présente ainsi une sorte de couloir recouvert de toile rayée où sont ménagées des fenêtres permettant de voir différentes œuvres du musée. Ce genre d'intervention, où l'artiste propose une contre-scénographie, est repris par d'autres artistes lors de l'exposition *Histoires de musées* dans la même institution (1989). Suzanne Pagé, alors directrice du MAMVP, en résumait ainsi les enjeux :

17 Cf. KWON, Miwon. *One Place after Another*. Cambridge : MIT Press, 2002, p. 3.

22 artistes ont été retenus, créant chacun une œuvre spéciale « en intelligence » avec un certain lieu, une certaine fonction, un certain environnement, chacun ayant lui-même choisi son espace d'intervention et chaque espace ayant été préservé dans son fonctionnement habituel. Les quatre étages du Musée — exposant/exposé — ont ainsi été reconsidérés à travers les acteurs de l'art d'aujourd'hui [...] ¹⁸.

Certains artistes, comme Buren ou Varini, avaient choisi de travailler sur la perception de l'espace muséal ; d'autres (IFP ou Collin-Thiébaud) jouaient sur les attentes des spectateurs ; d'autres encore étaient intervenus directement sur les œuvres de la collection (Vilmouth avait ainsi conçu un dispositif de présentation pour une œuvre de Metzinger).

Devant ce type de projet, les interventions d'ordre programmatique accordent moins d'importance aux questions de spécificité du site. Elles puisent davantage leur origine dans les pratiques d'artistes collectionneurs ou créateurs de musées (fictifs ou réels). Depuis *Raid the Icebox I with Andy Warhol* (Rhode Island School of Design Museum, 1969), différents artistes ont ainsi été invités à choisir des objets au sein d'une collection et à en repenser la présentation. Il s'agit souvent de pointer l'arbitraire à l'œuvre dans toute présentation muséale. Warhol montrait des séries d'objets qui ne sont pas censés sortir des réserves, ce qui allait à l'encontre de l'idée du chef-d'œuvre unique et irremplaçable. Dans le même esprit, Bertrand Lavier — avec *La peinture des Martin de 1603 à 1984* (Kunsthalle de Berne, 1983) — ou Christian Boltanski — en montrant une œuvre de chacun des artistes collectionnés par le Cabinet d'art graphique (MNAM, 2000) — donnent à voir la face cachée des musées : l'immensité des choix possibles au sein d'une collection.

Les artistes que l'on réunit parfois sous l'étiquette de « critique institutionnelle ¹⁹ » — Michael Asher, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, Andrea Fraser, Fred Wilson et quelques autres — vont plus loin. Pour eux, la question n'est pas d'opérer un constat mais d'en tirer des conclusions sur les manipulations idéologiques dont les musées sont responsables. En 1979, Michael Asher ôte une statue représentant George Washington, qui trône au milieu de la façade de l'Art Institute de Chicago, et la place dans la salle consacrée aux arts décoratifs du 18^e siècle. En 1996, Hans Haacke présente les réserves du Musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam dans les salles d'exposition temporaires (*Viewing Matters*). En 1990, Joseph Kosuth expose des œuvres censurées au cours du temps au Brooklyn Museum (*The Play of the Unmentionable*).

Les interventions spontanées s'opposent-elles à la carte blanche ?

Devant la multiplication des interventions d'artistes dans les musées, il peut être intéressant de s'interroger sur les propositions qui tentent de jouer avec les limites du fonctionnement communément admis d'un musée, jusqu'à se mettre en porte-à-faux avec ses lois et règlements. Il y a en effet des artistes qui ne suivent pas les règles qu'on leur soumet et d'autres qui interviennent sans y avoir été invités. La distinction entre cartes blanches et interventions spontanées ou accidentelles peut ici fournir matière à réflexion. Elle permet de poser la question : pourquoi est-il important que ce soit un artiste qui intervienne ? Qui juge de la validité de l'intervention ? Comme le dit l'artiste américaine Kathryn Andrews : à la question de savoir ce que peut être le rôle d'un artiste dans un musée, s'opposent nécessairement les questions de savoir « qui sont les artistes ? », « com-

¹⁸ PAGÉ, Suzanne. « Histoires de musée ». Dans *id.* (dir.). *Histoires de musée*. Paris : Société des amis du MAMVP, 1989, p. 10.

¹⁹ Cette dénomination, bien que couramment utilisée par les commentateurs de la scène de l'art contemporain, est fortement ambivalente. Sur ce point, voir HEIMENDINGER, Nicolas. « Le grand récit de la critique institutionnelle ». *Marges* n°22, Saint-Denis : PUV, 2016, p. 50-63.

ment sont-ils choisis ? » et « comment peuvent-ils représenter des positions qui s'opposent au statu quo ou à l'histoire des institutions quand ils sont dépendants de l'exposition elle-même pour leur sélection²⁰ ? ».

Évoquons quelques cas limites, où les artistes n'ont pas fait ce que l'on attendait d'eux. Par exemple, en 1970, dans le cadre de l'exposition *Information* au MoMA, Hans Haacke propose aux visiteurs un sondage sur leur opinion au sujet du président du conseil de surveillance du musée, Nelson Rockefeller, lequel est à la même époque secrétaire d'État adjoint aux Affaires étrangères de Richard Nixon (et, à ce titre, partie prenante de la politique américaine en Indochine). Le sondage se déroule normalement ; en revanche, quelques mois plus tard, le Guggenheim censure une exposition de l'artiste, sans doute en raison de conflits d'intérêts possibles avec des membres du conseil de surveillance (*Shapolsky et al.*, 1971). Haacke est certes invité à intervenir, mais certaines de ses œuvres sont considérées comme trop polémiques et elles sont refusées (le commissaire responsable de l'invitation, Edward F. Fry, étant même licencié).

Ce genre de situation survient plus souvent qu'on ne le croit, mais généralement cela ne suscite pas beaucoup de commentaires, simplement parce que les actions en question ne sont pas réalisées ou n'accèdent pas à une grande visibilité. Ainsi, en 1999, alors qu'il est invité à participer à *Museum as Muse* au MoMA, Michael Asher choisit de divulguer la liste des œuvres que le musée a revendues au cours de son histoire. La proposition d'Asher n'est pas explicitement censurée mais elle est bannie du catalogue et l'artiste doit se contenter de faire circuler une petite brochure contenant la liste des œuvres concernées, agrémentée d'un droit de réponse de la part du conservateur des peintures et sculptures, Kirk Varnedoe²¹. En 2001, dans un registre différé-

rent, l'artiste français Renaud Auguste-Dormeuil, invité à intervenir dans le cadre de Tokyorama (un cycle de performances précédant l'ouverture du Palais de Tokyo-Site de création contemporaine), voit son projet refusé au dernier moment, faute d'accord de la part du Musée d'art moderne de la ville de Paris, où il avait envisagé d'organiser une visite guidée de tous les dispositifs de surveillance.

Les cas qui viennent d'être évoqués concernent des invitations faites par des musées (même si elles n'ont pas abouti). Il peut aussi arriver que les artistes interviennent sans demander la permission. Bien que cela puisse paraître éloigné de la question de la carte blanche, ce n'est pas complètement le cas puisqu'il s'agit bien de parvenir à « agir à sa guise », pour reprendre la formulation du *Petit Larousse*. L'idée de s'autoriser tout seul à réaliser ce genre d'intervention apparaît dans le champ de l'art contemporain, à la fin des années 1960, lorsque le MoMA devient en l'espace de quelques mois le point de focalisation du mécontentement des artistes new-yorkais. Au cours de la seule année 1969, Takis vient y retirer une de ses œuvres acquise par le musée mais dont il contestait l'exposition ; un groupe d'artistes lié à l'Art Workers' Coalition organise une manifestation devant *Guernica* ; les membres du Guerrilla Art Action Group décrochent une œuvre de Malevitch des collections permanentes, puis organisent une performance sanglante dans le hall d'entrée (*Bloodbath*), tout en en appelant à la démission de tous les Rockefeller de leurs fonctions au sein du musée ; Yayoi Kusama organise, quant à elle, une performance sauvage dans le jardin de sculptures avec des performeurs nus (*Grand Orgy to Awaken the Dead*). Au cours des années qui suivent, les actions de ce genre se multiplient : les membres du groupe BBK occupent le Stedelijk Museum d'Amsterdam ; l'artiste américain Christopher d'Arcangelo s'enchaîne à la grille du Whitney Museum avant d'entreprendre, quelque temps

20 BECHTLER, Cristina et Dora IMHOF, « Interview with Kathryn Andrews ». Dans *id.* (dir.). *Museum of the Future*. Zürich : JRP/Ringier, 2014, p. 14.

21 Sur cette histoire, voir ASHER, Michael et Stephan PASCHER. « The Museum as Muse—Asher Reflects » (1999). Dans ALBERRO, Alexander et Blake STIMSON (dir.). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge : MIT Press, 2009, p. 368-376.

plus tard, de décrocher des œuvres au Musée du Louvre. Ce musée est le lieu d'un grand nombre d'interventions sauvages d'artistes à la même époque, comme en témoignent les actions du groupe UNTEL (*Fashion Show*, 1978), de Robert Filliou (*Poussière de poussière*, 1977) ou de Jacqueline Dauriac et Jean Dupuy (*Performance minute*, 1978). Cela se fait chaque fois à partir d'un regard sur le musée en tant que tel ou sur certains aspects des collections, comme dans le cas de la performance de Dauriac et Dupuy, mais en échappant à la programmation normale du musée²².

Plus récemment, le mouvement Occupy Museums, né en 2011 en complément du mouvement de protestation Occupy Wall Street, reprend le programme de l'Art Workers' Coalition ou d'Art Strike des années 1960-1970, dénonçant l'élitisme des musées et leur refus de prendre en considération la diversité des artistes. Occupy Museums s'invite ainsi au MoMA (en 2011 et 2012) ou décide d'organiser une manifestation spontanée à l'intérieur du Guggenheim, afin de dénoncer à la fois l'expansion de ce musée à Abu Dhabi et la manière dont il traite les artistes et ses employés (29 mars 2014). Selon les mots de son manifeste :

Les musées doivent pouvoir rendre des comptes au public. Ils participent à la création de nos récits historiques et des symboles que nous avons en commun. Ils exercent un énorme pouvoir au sein de notre culture et sur l'ensemble du marché de l'art. Nous occupons les musées parce que les musées nous ont trahis. Comme notre gouvernement, qui ne représente plus le peuple, les musées se sont vendus au plus offrant²³.

Ce qui est en jeu dans ces différentes interventions, c'est aussi une critique de la carte blanche, vue comme une pratique des institutions visant à rendre les artistes complices d'un système qu'ils n'ont pas choisi. La programmation muséale y est vue comme ce qui s'oppose à la création spontanée et intempestive.

D'ailleurs, certaines interventions peuvent prendre une tournure encore plus radicale, lorsque la réalisation d'œuvres implique de s'en prendre physiquement aux collections, ce qui du point de vue du musée s'apparente à du vandalisme²⁴.

Une co-création entre artistes et conservateurs

La carte blanche n'est jamais une pure intervention artistique désincarnée, mais bien le fruit d'une négociation entre artiste et institution. Les propositions d'artistes s'articulent d'ailleurs directement au travail de mise en mouvement régulier des collections, accompli par les conservateurs depuis quelques décennies. C'est le cas au moins depuis les années 1990, avec la série des « Couplets » de Rudi Fuchs au Stedelijk Museum d'Amsterdam — suite de présentations au sein des collections permanentes visant à rapprocher des œuvres d'artistes contemporains et modernes — ou avec les accrochages de la Tate Modern de Londres depuis son ouverture au public en 2000. Le propos du directeur, Nicholas Serota, est alors de rompre avec le modèle des histoires linéaires, proposant à la place des rapprochements thématiques qui en s'inspirant des pratiques de certains artistes contemporains ne sont pas sans rappeler certaines cartes blanches²⁵. La même chose peut être dite des projets de Serge Lemoine au Musée d'Orsay, lorsque ce dernier s'efforce, au début

22 La situation est tout à fait différente aujourd'hui. Lorsque la chorégraphe Carolyn Carlson est invitée à intervenir au sein du Musée du Louvre en 2010, dans le cadre des « Vendredi », les performances sont uniquement accessibles sur réservation.

23 <<http://occupymuseums.org/index.php/about>> (consulté le 14.07.2016).

24 C'est le cas, lorsque Pierre Pinoncelli détériore *Fountain* de Marcel Duchamp au Carré d'art de Nîmes (1993), puis au MNAM (2005) ou lorsque l'artiste russe Alexander Brener dessine un symbole vert de dollar sur un *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1995). Chaque fois, l'artiste est condamné par la justice, bien qu'il explique avoir fait œuvre lors de son action.

des années 2000, de faire entrer l'art contemporain dans un musée consacré au 19^e siècle, en proposant notamment à des artistes d'intervenir à partir d'œuvres de la collection²⁶.

Le rôle important joué par les conservateurs dans la mise en mouvement des collections permanentes permet de penser que les invitations passées aux artistes sont un peu un prolongement de leurs pratiques. Il n'est d'ailleurs pas toujours simple de dire qui est l'auteur des cartes blanches. Fred Wilson a par exemple réalisé, en 1992, une intervention à la Maryland Historical Society de Baltimore qui a connu un succès critique considérable bien que sa proposition ait été en partie téléguidée. Invité par Lisa Corrin, une commissaire de l'institution nomade The Contemporary, il choisit de réarranger la collection en mettant en évidence le passé colonial et esclavagiste de la région. Une cagoule du Ku Klux Klan est installée dans une poussette; un poteau de torture est présenté face à du mobilier domestique; des menottes d'esclave sont déplacées au sein d'une vitrine consacrée à l'argenterie du 18^e siècle, etc. Les choix de présentation ont une portée critique très affirmée et mettent en valeur le rôle qu'un artiste peut jouer au sein d'un musée. D'un autre côté, l'artiste n'aurait pas pu faire de telles interventions sans l'accord des responsables de cette institution: si Wilson a pu agir c'est qu'il y a été invité par une commissaire engagée dans une démarche critique vis-à-vis du musée et dont l'intention était clairement de faire faire à un artiste ce qu'un conservateur ne s'autoriserait pas²⁷.

La réponse des artistes à une invitation muséale ne se fait jamais qu'avec l'accord des conservateurs, voire du conseil de surveillance du musée²⁸. Des institutions qui avaient été critiquées ont ainsi pu retourner la critique en faisant valoir leur ouverture d'esprit. Certains artistes ont pu servir de caution morale aux musées qui les invitaient²⁹. Sans compter que la multiplication de ce type d'invitation a fini par aboutir à une normalisation des pratiques, avec éventuellement la création d'un nouveau « genre »: la carte blanche muséale, parente de la critique institutionnelle (à ranger aux côtés de l'*in situ*, du *curating*, de la conférence-performance, de l'intervention sociale ou pédagogique...).

Il convient d'ajouter que les responsables institutionnels adoptent parfois une position assez opportuniste vis-à-vis des projets d'artistes. Lorsque Thomas Hirschhorn décide de présenter en 2004 des œuvres provenant des collections du Fonds National d'art Contemporain FNAC et du MNAM au milieu d'un terrain vague d'une banlieue défavorisée (*Le Musée précaire Albinet*), il est soutenu par les institutions auxquelles il s'adresse, qui y voient une bonne occasion de changer d'image. Et de fait, les conservateurs et les historiens de l'art se relaient dans une salle de conférence faite de bric et de broc, afin d'initier le public local aux mystères de l'art moderne. Dans un cas comme celui-ci, il y a une sorte de jeu de dupes: l'artiste promeut certes les grandes figures de l'art le plus légitime auprès de populations en difficulté, mais en feignant de croire que la force des œuvres suffira à produire un choc esthétique.

25 Serota cite notamment les aménagements réalisés par Joseph Beuys à Darmstadt et par Donald Judd à Marfa. Voir SEROTA, Nicholas. *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames and Hudson, 2000, p. 39-40 et p. 53-54.

26 On pense ici au cycle *Correspondances* initié en 2004.

27 Lisa Corrin a eu le même genre de démarche quelques années plus tard, lorsqu'elle a invité Hans Haacke à intervenir sur la collection du Victoria and Albert Museum de Londres (exposition *Give and Take* en partenariat avec la Serpentine Gallery, 2001). Sur le rôle joué par Lisa Corrin dans cette exposition, voir BUSKIRK, Martha. *Creative Enterprise. Contemporary Art Between Museum and Marketplace*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2012, p. 53-54.

28 Les conseils de surveillance des musées anglo-saxons (*board of trustees*) ou leurs équivalents dans d'autres pays ne fonctionnent évidemment pas de manière uniforme. Le fait d'y faire participer (ou non) des artistes peut jouer un rôle dans les invitations et leurs résultats. Sur ce point, voir la discussion entre Robert Storr et Nicholas Serota dans MARINCOLA, Paula (dir.). *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*. Philadelphie: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001, p. 94-95.

29 Le fait que Daniel Buren ait été très critique vis-à-vis des musées au début de sa carrière a sans doute joué un rôle dans la multiplication des invitations qui lui ont été faites d'intervenir dans des espaces muséaux.

Les responsables des institutions partenaires feignent, quant à eux, de croire qu'il s'agit d'action culturelle (ce qui n'est évidemment pas le cas pour l'artiste³⁰).

De fait, l'élément le plus souvent oublié dans le cas des cartes blanches concerne la part de convergence entre le projet de l'artiste et les objectifs des représentants du musée où il intervient. À part dans les cas où les artistes s'autorisent seuls à intervenir, il y a toujours une forme de négociation. Concrètement, cela veut dire qu'il ne faudrait pas parler de l'exposition de Fred Wilson, mais de celle de Fred Wilson et Lisa Corrin; de celle de Daniel Buren et Johannes Cladders, Pontus Hultén ou Suzanne Pagé; de celle de Hans Haacke et Edward Fry ou Chris Dercon; de celle de Marcel Broodthaers et Jürgen Harten, etc.

Il est assez révélateur, de ce point de vue, d'observer la genèse d'un projet tel qu'*Artist's Choice* au MoMA à la fin des années 1980. Kirk Varnedoe, un universitaire, venait d'être nommé conservateur de Peinture et sculpture et avait décidé de s'affirmer au travers d'une suite de cartes blanches offertes à des artistes. Le premier choisi, Scott Burton, correspondait exactement à ce qu'il souhaitait faire, puisqu'il était lui-même universitaire de formation et avait eu une importante activité de critique d'art. Au moment de son invitation, il menait tout un travail de réflexion sur les liens entre sculpture et design, l'un de ses principaux modèles étant Constantin Brancusi.

L'invitation lui avait permis de donner à voir différemment le travail de Brancusi — l'un des principaux sculpteurs de la collection du MoMA — tout en le mettant en relation avec ses propres réflexions sur la question du socle. Comme Burton était également théoricien, il avait été très simple de l'associer à l'organisation matérielle de l'exposition, à la scénogra-

phie, au montage, à l'écriture du catalogue, etc. Certaines de ses œuvres — ainsi que quelques œuvres de Brancusi qui ne figuraient pas dans les collections du MoMA — avaient été ajoutées, ce qui était une manière de faire valoir l'importance de l'exposition d'artistes contemporains au sein d'un des hauts lieux du modernisme historique³¹.

Avec les cartes blanches, les objectifs propres aux directeurs de musées ne sont jamais très éloignés des propositions artistiques. C'est ce que remarque, de manière un peu désabusée, le conservateur James Putnam dans *Le Musée à l'œuvre*:

On assiste [...] depuis le début des années 1980 à une augmentation importante du nombre d'artistes invités à venir créer dans des musées des œuvres spécifiques qui prennent en compte à la fois les lieux et les collections existantes. Ces interventions ont souvent pour origine l'initiative d'institutions à la tête de collections historiques et « non artistiques » qui, motivées par la nécessité d'attirer un nouveau public, souhaitent donner un coup de jeune à leur image. Ces initiatives sont également le reflet d'un climat grandissant d'autocritique institutionnelle et d'une volonté d'être politiquement correct. Les interventions sont l'occasion pour certains musées de ranimer des scénographies parfois un peu fatiguées en adoptant une approche contemporaine novatrice³².

Putnam pointe les enjeux institutionnels sous-jacents à toute carte blanche muséale. Son constat incite à considérer différemment ce genre d'opération. Que faut-il y voir : une suite d'objets pris pour eux-mêmes ? Une collection muséale ? Le regard d'un artiste sur cette collection ? Une lubie de conservateur ? Tout ceci

30 Pour plus de détails, voir les argumentaires produits par les différents protagonistes de l'opération, tels qu'ils ont été consignés dans le catalogue produit par la suite : Thomas Hirschhorn *Musée précaire Albinet. Quartier du Landy, Aubervilliers*, 2004. Paris : Éditions Xavier Barral/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005, non paginé.

31 Sur cette exposition, voir KRAUSE KNIGHT, Cher. « 'Both Object and Subject': MoMA's Burton on Brancusi ». Dans JEFFERY, Celina (dir.). *op. cit.*, p. 59-77.

32 PUTNAM, James. *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*. Londres : Thames and Hudson, 2001, p. 156.

n'est pas simple à démêler. Un détour par la linguistique pragmatique peut ici s'avérer utile³³. L'un de ses principes est de séparer l'énoncé de l'énonciation, en considérant qu'une énonciation peut donner à entendre un énoncé, dont celui qui le prononce n'est pas l'auteur. C'est ce qui se passe au théâtre où un texte est interprété par un acteur pour qui il n'a généralement pas été écrit³⁴. Dans le champ muséal, cela revient à remarquer que les objets qui font partie d'une collection muséale sont exposés par d'autres personnes (les conservateurs) que par ceux qui les ont produits ou acquis. Les cartes blanches redoublent ce processus, puisque des objets sélectionnés par les conservateurs font l'objet d'une nouvelle sélection par les commissaires invités que sont les artistes.

On est ici au cœur de ce qu'on appelle communément le discours rapporté, c'est-à-dire le fait de mettre en scène des textes au sein d'un texte second. Sans entrer dans le détail des différentes modalités de cette forme linguistique, on constate que c'est un phénomène du même ordre qui se déroule dans une exposition thématique. Des œuvres d'artistes différents (ayant des démarches hétérogènes) sont rassemblées par un commissaire afin de mettre en scène un propos qui est le sien (et qui prend en charge les propos des différents artistes). Les cartes blanches muséales fonctionnent de la même manière. Leur particularité tient au fait que le discours d'ensemble ne porte pas simplement sur des textes (objets ou œuvres) mais aussi sur des ensembles discursifs constitués (les collections et les institutions muséales).

Si la linguistique pragmatique peut éclairer le phénomène de la carte blanche, c'est aussi en montrant qu'une situation de communication

ne se réduit pas à une suite d'auteurs, d'échanges et de reprises des propos des uns par les autres, mais qu'il y a également des hiérarchies entre les auteurs et les destinataires des discours, ce qui là encore fait écho aux cartes blanches muséales. On peut en effet y distinguer, comme pour ce qui est des discours, des opérations de sous- (ou de sur-) énonciation, lesquels consistent à accentuer ou à effacer le rôle joué par un conservateur en tant que premier énonciateur³⁵. On a souvent une volonté de sous-énonciation dans les musées, — dans le sens où il s'agit pour les conservateurs de se présenter comme des rassembleurs d'objets, aussi neutres et objectifs que possible — et, à l'inverse, les expositions des commissaires-auteurs procèdent d'effets de sur-énonciation — généralement donnés à voir dans les dossiers de presse (avec une insistance sur l'autorité de l'auteur).

Conclusion : des intérêts bien compris

Revenons, en conclusion, aux interventions *in situ* de Daniel Buren. L'une des premières s'était déroulée à *Quand les attitudes deviennent forme* (Kunsthalle de Berne, 1969), où il n'avait pas été invité. Contrairement à la plupart des artistes ayant pris part à ce projet, Buren n'était pas intervenu à l'intérieur du bâtiment mais dans ses environs, en recouvrant des panneaux publicitaires avec des affiches ornées de son « outil visuel » (des rayures verticales roses et blanches de 8,7 cm de large). Comme il avait également recouvert un panneau d'annonces administratives, Buren avait été arrêté par la police et Harald Szeemann avait dû venir le chercher au poste. L'artiste en avait alors conclu que l'ensemble de l'exposition n'était qu'un simulacre de liberté d'expression,

65

33 La linguistique pragmatique s'intéresse aux usages de la langue dans l'espace social, distinguant les énonciations des énoncés (et considérant les seconds comme résultats des premières).

34 Le sociologue Erving Goffmann va plus loin et distingue entre « animateurs, auteurs et responsables » d'une énonciation. Il s'agit pour lui de séparer celui qui a commandé un discours, celui qui l'a écrit et celui qui le prononce. GOFFMAN, Erving. *Façons de parler* (1981). Paris : Minit, coll. Le sens commun, 1987, p. 154-155.

35 ROSIER, Laurence. *Le Discours rapporté en français*. Paris : Ophrys, coll. L'essentiel français, 2008, p. 40-41.

puisque cette liberté était encadrée et protégée par les murs symboliques de l'institution muséale : « c'est la pire des expositions politiques parce qu'elle donne aux artistes le sentiment d'être libres, alors qu'ils ne sont que des ours dans un zoo³⁶ ». Selon lui, la transgression n'était tolérée qu'à condition qu'elle ait lieu dans la Kunsthalle ou en lien avec sa programmation.

Cet exemple devrait faire réfléchir ; non pas au cas particulier des interventions de Daniel Buren, mais à la situation plus générale des cartes blanches muséales où, même s'ils sont invités à agir librement, les artistes se contentent le plus souvent de répondre à une commande, témoignant d'objectifs propres aux acteurs des musées et sur lesquels ils n'ont pas vraiment de prise. Comme le dit Lewis Kachur :

La carte blanche d'artiste devient un levier permettant d'ouvrir, ou d'ignorer, le cadre de l'histoire de l'art, au-delà de ce qu'un conservateur pourrait faire ou même aimerait faire. De ce fait, son premier public est le personnel du musée lui-même, intéressé par l'expérience d'une redistribution des cartes qu'il n'a pas à défendre³⁷.

Dans un numéro de *Museological Review* consacré aux utopies muséales, la conservatrice anglaise Miranda Stearn revient sur un certain nombre de cartes blanches offertes à des artistes ces dernières années et sur les critiques qu'elles ont suscitées au sein même du monde de l'art contemporain. Selon elle, la délégation de la critique à des artistes extérieurs à l'institution pourrait tout aussi bien être vue comme un moyen pour celle-ci de ne pas assumer ses responsabilités curatoriales. Elle reprend alors à son compte un point de vue exposé antérieurement par Sue Latimer,

pour qui les conservateurs de musées externaliseraient les risques liés à des approches innovantes en faisant appel à des artistes. Le fait que les projets aient presque toujours lieu dans le cadre d'expositions temporaires confirmerait cela³⁸. Dans le même esprit, Lewis Kachur raconte que lorsque le MoMA avait été confronté à une contestation de la part de féministes considérant qu'il n'y avait pas suffisamment de femmes dans les présentations permanentes, il avait répliqué en invitant Elizabeth Murray à réaliser un « Artist's Choice » consacré aux femmes artistes³⁹. Miranda Stearn le remarque, les théoriciens de l'art contemporain ont régulièrement dénoncé l'ambivalence des musées en la matière : de Hal Foster, pour qui les institutions essaient de devancer les critiques qui peuvent leur être adressées en faisant preuve d'ouverture, à Miwon Kwon ou Isabelle Graw, qui considèrent que désormais l'intervention des artistes a été intégrée pleinement, comme genre, à la programmation des musées⁴⁰. En somme, les cartes blanches ne seraient que des faux-semblants : si les musées invitent les artistes ce n'est pas pour leur donner les pleins pouvoirs. Ce n'est pas non plus pour mettre en valeur leur esprit critique, mais bien plus pour les associer à des débats qui ne les concernent pas. Si les artistes acceptent ce genre de situation, c'est en tant qu'échange de bons procédés. En estimant fournir une prestation de service, ils accèdent à une certaine visibilité, le musée offrant une plus-value symbolique (et éventuellement financière) à leur travail et, même s'ils peuvent apparaître comme de simples supplétifs, ils peuvent s'imaginer avoir participé à leur transformation.

36 ZEROVC, Beti. « An Interview with Daniel Buren ». *MJ Manifesta Journal* n° 5, printemps-été 2005, p. 59.

37 KACHUR, Lewis. « Re-Mastering MoMA: Kirk Varnedoe's 'Artist's Choice' Series ». Dans JEFFERY, Celina (dir.), *op. cit.*, p. 56.

38 STEARN, Miranda. « Re-Making Utopia in the Museum: Artists as Curators ». *Museological Review* n° 17, 2013, p. 43.

39 Elizabeth Murray, « Artist's Choice », MoMA, 20 juin-22 août 1995. Il y avait là une centaine de peintures, dessins, gravures et sculptures réalisées par 71 femmes artistes, de 1914 à 1973. Voir KACHUR, Lewis, *op. cit.*, p. 53.

40 STEARN, Miranda, *op. cit.*, p. 43.

Join or resist: the ambivalent relationship of artists to museums/ Abstract

Increasingly, contemporary artists are receiving invitations from museums; and not simply to present works produced elsewhere, but to carry out projects on site designed specifically for the museum. In addition to commissions for conventional *in situ* installation projects, of the type Daniel Buren has conducted for nearly fifty years, numerous invitations call on artists to introduce a fresh perspective on collections, through presentations that diverge distinctly from typical museum practices. Different approaches can be observed—often revealing a very critical perspective on the museum institution—their common feature being that they are presented as an alternative to the practices of museum professionals, while resulting from a negotiation with them. The *carte blanche* thus represents a new form of conjoint practice—a dual expressivity—directly linking contemporary creation to its institutionalization, where the relationship between the parties concerned is neither completely visible nor completely equitable.