

Déplacer la collection : *The Modern Procession* de Francis Alÿs et le MoMA de New York

Marie Fraser

Volume 9, Number 2, 2018

La carte blanche

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1052665ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1052665ar>

[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

Fraser, M. (2018). Déplacer la collection : *The Modern Procession* de Francis Alÿs et le MoMA de New York. *Muséologies*, 9(2), 153–167.
<https://doi.org/10.7202/1052665ar>

Article six

**Déplacer la collection: *The Modern*
Procession de Francis Alÿs et le MoMA
de New York**

Marie Fraser

Marie Fraser est professeure en histoire de l'art et en muséologie à l'Université du Québec à Montréal et membre de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, ses recherches portent de façon générale sur la transformation des régimes narratifs et temporels dans l'art contemporain. Elle étudie actuellement les phénomènes de réactualisation et d'anachronisme à travers des œuvres, des expositions et des collections muséales. Ses travaux alimentent le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections subventionné dans le cadre du programme de développement de partenariat du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH 2014-2018). Commissaire d'exposition, elle a organisé près d'une trentaine d'expositions au Canada et en Europe, elle a été conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, de 2010 à 2013, ainsi que commissaire de l'exposition du collectif BGL dans le pavillon du Canada à la 56^{ème} Biennale de Venise, en 2015, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada.

Le matin du samedi 23 juin 2002 pendant près de trois heures, une procession orchestrée par Francis Alÿs en collaboration avec Public Art Fund se déplace dans les rues de New York avec à sa tête *Roue de Bicyclette* de Marcel Duchamp, suivi de *La Femme debout* d'Alberto Giacometti, de l'artiste contemporaine Kiki Smith et des *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso déposées sur des palanquins portés par des hommes et des femmes. À son départ du MoMA sur la 53^e Rue, une centaine de personnes sont impliquées en plus d'une fanfare péruvienne, des chiens et un cheval, le tout escorté par la police. Au cours de son trajet jusqu'au bâtiment temporaire du MoMA Queens à Long Island City, plusieurs passants se joignent à la procession. Francis Alÿs suit derrière sans véritablement intervenir et son collaborateur Rafael Ortega filme l'évènement. Il va sans dire qu'un tel cortège ne passe pas inaperçu même s'il se voulait relativement discret. *The Modern Procession* n'est justement pas une parade, l'idée n'est pas de créer un spectacle pour attirer des foules, mais de déplacer des œuvres majeures de la collection du MoMA pour commémorer son déménagement temporaire à Queens¹. Mais au moment où le musée annonce *The Modern Procession* par voix de communiqué de presse, ce n'est pas pour convier le public à participer ou à assister à cette procession, c'est pour l'inviter, quelques jours plus tard, à visiter une exposition regroupant la documentation : une double projection vidéo, des dessins, des notes, quelques objets dont des bannières de couleur rouge.

Il faut revenir trois ans plus tôt pour comprendre les enjeux de cette distinction entre l'évènement et la présentation muséale de sa documentation. En 1999, lorsque le MoMA invite Francis Alÿs à réaliser une exposition inédite dans le cadre de la série *Projects*, il était loin d'imaginer qu'il lui soumettrait l'idée d'organiser une procession avec une sélection d'œuvres majeures de sa collection. S'engage alors une négociation au cours de laquelle le projet va être abandonné, repris, rediscuté et enfin réalisé, mais par Public Art Fund, non par le MoMA. Selon le conservateur Robert Storr, *The Modern Procession* aurait provoqué de vifs débats à l'intérieur du musée. Comment est-ce possible qu'une procession conçue par un artiste comme œuvre d'art puisse déstabiliser une des plus importantes collections d'art moderne ? Grâce à la publication d'une grande partie des documents et de la correspondance de l'artiste, cet usage radicalement atypique d'une collection est assez bien documenté pour en examiner les effets sur le musée². Si le MoMA résiste à l'idée de voir sa collection et en particulier ses chefs-d'œuvre présentés dans un contexte extrêmement précaire, c'est pour ne pas compromettre leur sécurité mais également pour ne pas en altérer la signification, la valeur et l'authenticité. L'analyse du processus de négociation permet de faire apparaître un certain nombre d'oppositions qui, d'une part, touchent à l'intégrité du projet de l'artiste et, d'autre part, au respect des protocoles muséologiques. Le risque encouru par le déplacement des œuvres dans l'espace public entre en conflit avec la conception du musée comme lieu de préservation et de conservation. L'espace social et politique de la rue n'offre pas les mêmes

155

1 La différence entre procession et parade est également cohérente par rapport à la démarche de Francis Alÿs. La plupart de ses actions ne sont pas publiques, étant même souvent réalisées de façon clandestine. Pour plus de détails sur cette distinction, voir Tom Eccles, « Outside Intervention: The Making of *The Modern Procession* », dans ECCLES, Tom, *et al.*, *Francis Alÿs. The Modern Procession*, New York, Public Art Fund, 2004, p. 10 et suivantes.

2 La correspondance de Francis Alÿs est reprise de l'ouvrage *Francis Alÿs. The Modern Procession* publié par Public Art Fund. Afin de ne pas alourdir la lecture et de suivre le déroulement chronologique de la négociation, j'indique les références aux courriels par leurs dates directement dans le texte entre parenthèses. Même si la publication de cette correspondance reste partielle, puisqu'elle n'inclut que les courriels de l'artiste sans les réponses du MoMA, elle fournit suffisamment d'informations pour reconstituer les étapes et les enjeux de cette négociation. Voir *Francis Alÿs. The Modern Procession*, « Chronology of *The Modern Procession* », p. 49 à 67.

conditions de visibilité à l'œuvre d'art que la neutralité du « cube blanc » – neutralité que Brian O'Doherty a qualifiée à juste titre d'idéologique³. Enfin, l'approche collective et participative de l'art semble incompatible avec la définition moderne de l'œuvre d'art. Négocier, déléguer, risquer, déplacer, reproduire et commémorer, qui forment les six sections de cet article, interpellent les aspects essentiels à la démarche de Francis Alÿs et rend en même temps visibles les différents points d'achoppement de son projet à l'intérieur du musée.

Dans le cadre d'une réflexion sur la « carte blanche », cet usage radical d'une collection permet d'en faire ressortir le contexte et de cerner ses limites. Alors que le MoMA est considéré comme un de ses pionniers⁴, il est assez remarquable qu'aucun projet avant Francis Alÿs n'avait impliqué le déplacement d'œuvres, ni l'exposition de la collection à l'extérieur du musée, ni même à l'extérieur des salles permanentes réservées à cette fin. Serait-ce symptomatique du cadre muséal et curatoriale qui délimite l'intervention de l'artiste dans les collections ? La carte blanche commence à s'imposer de plus en plus au cours des années 1990 et 2000 comme une stratégie pour mettre en valeur les collections, les actualiser afin d'en renouveler l'interprétation. Mais permet-elle de remettre en question et de changer les pratiques curatoriales et muséales, voire de modifier les usages des collections ? Ne s'exerce-t-elle pas, au contraire, à l'intérieur d'un cadre précis et dans le respect des normes et des conventions muséales en vigueur ? Le principe de l'invitation, de la commande et surtout de la délégation est mis ici à l'épreuve par le déplacement de chefs-d'œuvre en marge du musée.

Négocier

À l'origine, le MoMA voyait dans la démarche de Francis Alÿs une occasion de participer à un projet extérieur mais pas de *déplacer la collection*. La rue est un des principaux lieux d'intervention de l'artiste et la notion du déplacement y joue un rôle fondamental. Or, c'est principalement sur ces deux aspects que porte la longue négociation qui s'échelonne sur deux années, de juin 2000, au moment où Francis Alÿs présente l'idée d'une procession, à juin 2002, date du rassemblement dans les rues de New York.

Le concept est inspiré par la procession de *Santa Cruz* à laquelle Francis Alÿs avait assisté à Mexico à peu près au même moment où le MoMA annonce son déménagement temporaire du centre de Manhattan à Queens, à l'occasion d'importants travaux d'agrandissement. Francis Alÿs croit que ce déménagement en périphérie d'un des plus importants musées d'art moderne mérite d'être commémoré : « That historical moment, écrit-il, will be celebrated under the guise of a Procession, enshrining a selection of MoMA masterpieces and parading these modern icons through the Streets of New York » (courriel du 3 juin 2000). En juillet, il amorce la discussion afin d'inclure des œuvres majeures parmi lesquelles figurent *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso en tête de liste, *Starry Night* de Van Gogh, *La danse* de Matisse, *Standing Woman # 2* de Giacometti, *Bicycle Wheel* de Duchamp, *Gold Marilyn Monroe* de Warhol et *Abstraction Blue* de Giorgia O'Keeffe⁵. Jusqu'en décembre, plusieurs échanges ont lieu sur le transport des œuvres et, en raison des problèmes de sécurité et d'assurance, Francis Alÿs propose différentes possibilités. Il consulte également l'anthropologue Franceso Pellizzi pour savoir s'il pourrait remplacer les icônes originelles par des répliques sans rompre avec l'esprit des proces-

3 O'DOHERTY, Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Dijon : Les Presses du réel, 2008.

4 BAWIN, Julie, *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des Archives contemporaines, coll. « Analyse et génétique de la création artistique », 2014, p. 150-153. Voir également l'article de Marilie Labonté dans ce numéro.

5 La liste complète de ces « candidats », comme les appelle Francis Alÿs, est reproduite dans *Francis Alÿs. The Modern Procession*, « Chronology of The Modern Procession », p. 55.

sions traditionnelles. À la suite de cette consultation, l'artiste et le MoMA s'entendent pour utiliser des copies. Mais, deux mois plus tard, en février 2001, le musée reconsidère sa décision et décide de ne pas autoriser la reproduction des œuvres de sa collection.

La question du déplacement et de la protection refait alors surface. Dans un courriel du 24 mars, Francis Alÿs se dit prêt à intégrer les mesures de sécurité exigées. Si manipuler des œuvres dans les rues de la ville nécessite un maximum de protection, il suggère d'utiliser un camion hermétique non identifié. Des « gardiens » à cheval escorteraient le véhicule jusqu'à son arrivée à Queens. Il laisserait aussi la responsabilité de la sélection des icônes aux autorités concernées et ne demanderait pas à être informé de leurs identités (courriel 24 mars 2001). Plusieurs semaines plus tard, dans un courriel du 2 mai, le conservateur-adjoint Harper Montgomery informe Francis Alÿs qu'il ne sera pas possible d'utiliser les œuvres originales qu'il propose ni d'ailleurs aucune œuvre provenant de la collection. Il s'agit d'un refus « catégorique » et « inflexible » qui provient « from the very top⁶ ». Francis Alÿs considère que l'intégrité de son projet est compromise et annule *The Modern Procession* (courriel de 15 juin 2001).

Trois mois plus tard, à la fin septembre 2001, il réécrit au conservateur-adjoint pour lui demander s'il n'était pas opportun à ce moment de deuil et de réflexion, à la suite des événements du 11 septembre, de reconsidérer le projet (courriel du 29 septembre 2001). Afin d'éviter de perdre davantage de temps à négocier le prêt ou la reproduction des œuvres de la collection, il soumet deux nouvelles possibilités : soit de substituer les œuvres originales par une sculpture de vache en or, comme dans certaines processions religieuses (courriel du 10 octobre 2001), soit de faire une intervention « guérilla » sans permis (courriel du 12 décembre 2001). La négociation achoppe de nouveau et semble

se diriger encore une fois vers une impasse. Au final, le MoMA refuse de s'impliquer même si la procession parvenait à contourner les problèmes de sécurité et d'assurance. Cette fois, c'est la substitution des œuvres originales qui suscite un important débat.

Après un an et demi de discussions et après que toutes les possibilités ont été envisagées, Robert Storr et Norton Batkin suggèrent à Francis Alÿs de s'associer à Public Art Fund. Le MoMA ne se retire pas totalement du projet, il est prêt à financer la réalisation d'un film, et s'engage à exposer la documentation dans le cadre de la série *Projects* et, éventuellement, d'en faire l'acquisition. Grâce à l'implication de Public Art Fund, l'artiste peut réaliser la procession sans complètement en changer la signification commémorative et, dans un même élan, le MoMA peut y collaborer sans devoir en assumer les risques et la responsabilité. Comme le soulève Russell Ferguson dans une entrevue avec Francis Alÿs, cette distinction entre l'évènement et sa documentation peut sembler arbitraire alors qu'elle est fondamentale : « In the end the Public Art Fund commissioned the procession, insisting on the distinction between the event and the record of it in a way that, to outsiders, might seem arbitrary ». La réponse de Francis Alÿs est sans équivoque : « Yes. It was the necessary legal trick to make it happen⁷ ».

La négociation est un processus qui accompagne Francis Alÿs depuis ses premières œuvres collaboratives. Elle implique ici le musée pour une rare fois. À certains moments critiques, Francis Alÿs a envisagé procéder de façon clandestine, comme il le fait souvent, et organiser une procession sans permis, sans publicité, avec uniquement six musiciens, quatre personnes portant une seule icône sur une table et quelques chiens marchant sur le trottoir. Le résultat d'une telle action aurait été tout aussi valide pour lui, mais elle aurait eu une autre signification car la procession n'aurait pas

6 Francis Alÿs, *The Modern Procession*, « Chronology of The Modern Procession », p. 59.

7 « Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs », dans *Francis Alÿs*, Londres : Phaidon, 2007, p. 42.

commémoré un moment particulier de l'histoire du MoMA⁸. La collaboration du musée était donc essentielle, elle fait partie de l'œuvre tout comme la négociation. Robert Storr partage ce point de vue et souligne que tout ce processus a « remué » l'institution de l'intérieur :

« The very debates that took place inside the institution are, it seems to me, part of the work. Whether you intended it to be like that or not, I think it happened that way. The positive side of it is that a great deal of works that is called 'institutional critique' is essentially made from outside the museum about the problems inside the museum. This as critique, if you want to call it that, or an engagement, or an intervention, that actually stirred the institution from the inside⁹. »

Déléguer

Depuis les trois dernières décennies, le MoMA a pourtant acquis une vaste expérience avec des démarches artistiques qui remettent en question le musée ou qui investiguent ses collections, sauf que le déplacement d'œuvres dans un contexte autre que muséal ne s'était jamais posé. Les expositions produites dans le cadre des séries *Projects* et *Artists' Choices*, respectivement mises sur pied en 1971 et en 1989, sont très révélatrices. Celles-ci surviennent relativement tôt dans l'histoire des interventions d'artistes dans les collections muséales¹⁰. *Artists' Choices* est même vu comme un des premiers programmes d'exposition à « donner carte blanche à un artiste pour qu'il sélectionne des œuvres et les agence de manière à porter un regard nouveau sur les collections¹¹ ». On verra que *The Modern*

Procession excède largement le cadre dans lequel le musée accepte de déléguer l'usage et l'interprétation de sa collection à des artistes contemporains.

Projects a été conçue à l'origine pour répondre à la critique institutionnelle. À la fin 1960 et au début 1970, le MoMA est une des principales cibles des artistes, notamment du collectif Art Workers Coalition (AWC)¹², qui revendiquent une place plus importante dans les institutions américaines. Toutefois, l'objectif n'est pas d'exposer des œuvres qui interrogent le musée, mais d'offrir une vitrine aux générations émergentes et aux pratiques expérimentales. Cette différence se reflète dans une programmation à laquelle les figures désormais historiques de la critique institutionnelle, Michael Asher, Hans Haacke, Marcel Broothaers, Fred Wilson ou Andrea Fraser, sont visiblement absentes. Ne devrait-on pas s'interroger sur ce manque ? Force est aussi de constater que ce n'est qu'à de très rares occasions que des artistes ont cherché à créer des liens avec le musée et ses collections. Carl Andre, en 1973, et Tom Otterness, en 1987, ont présenté leurs œuvres dans le Sculpture Garden parmi les sculptures modernes mais leurs intentions consistaient à investir le jardin en tant qu'environnement davantage qu'à interagir avec des œuvres permanentes. Louise Lawler, en 1987, est une des seules dont la pratique est associée à la critique institutionnelle. Sa série de photographies montrant des vues d'accrochage de collections permanentes pouvait convier les visiteurs à faire des liens avec les salles du MoMA, mais sans plus. Il faut attendre le 65^e projet, en 1998, par Maurizio Cattelan, qui reste un des seuls à avoir infiltré la collection. Avec l'irrévérence qu'on lui connaît, il s'est joué de la célébrité de Picasso et du pouvoir de consécration du musée¹³, en

8 Voir l'échange entre Francis Alÿs et Tom Eccles dans *Francis Alÿs. The Modern Procession*, « A Conversation among Francis Alÿs, Robert Storr, and Tom Eccles », p. 93.

9 STORR, Robert, dans *Francis Alÿs. The Modern Procession*, « A Conversation among Francis Alÿs, Robert Storr, and Tom Eccles », p. 90.

10 Voir l'article de Marilie Labonté dans ce numéro.

11 BAWIN, *op. cit.*, p. 150.

12 Voir ALBERRO, Alexandro, « Institutions, critique, and institutional critique », dans Alexandro Alberro et Blake

Stimson (dir.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge (Mass.) et London (Eng.) : The MIT Press, 2009, p. 7.

13 Le MoMA a fortement contribué à l'édification de Picasso, on s'y réfère d'ailleurs souvent comme « the house that Picasso built » en raison de son appui indéfectible et du nombre important d'œuvres dans sa collection. Voir le communiqué de presse de l'exposition disponible à l'adresse <http://www.moma.org/about_moma/press/1998/cattelan_11_1_98.html> (Consulté en février 2017).

créant une effigie à l'image de l'artiste qui, dans les salles d'exposition, les espaces de circulation et à l'entrée du bâtiment, allait à la rencontre des visiteurs. Les explications de la conservatrice Laura Hoptman cherchent à tirer avantage d'une posture pourtant critique à l'égard du pouvoir de l'institution en suggérant que Maurizio Cattelan souhaite rendre un hommage à Picasso : « His caricature is an homage to Picasso, a pointed comment on museums' roles in the creation of art-world icons, and an acknowledgement of the special relationship between Picasso and MoMA, the institution whose support has had much to do with Picasso's prominence and fame¹⁴ ». Ces quelques exemples montrent différentes stratégies par lesquelles les artistes ont pu tracer des liens avec la collection, mais ils demeurent des exceptions parmi les 76 projets réalisés avant *The Modern Procession*.

Dans le magazine du MoMA, en 1996, Robert Storr jette un regard rétrospectif sur *Projects*. Il argumente que la série, après 25 ans, a toujours sa « raison d'être¹⁵ », car elle permet de poursuivre l'engagement du musée envers l'art contemporain et, surtout, elle invite à comprendre les pratiques expérimentales dans le contexte élargi de l'art moderne, que ce soit pour en mesurer les influences, les oppositions ou les ruptures. Robert Storr insiste sur les trois principales retombées de *Projects* sur le musée : l'exposition d'œuvres contemporaines en relation avec l'histoire de l'art moderne, l'importance de la flexibilité et, enfin, la prise de risque à l'intérieur de l'institution¹⁶. Il souligne également que l'évolution de la série a conduit à la conception d'expositions directement liées à la collection à partir de 1989¹⁷. En effet, en mettant sur pied *Artists' Choices*, le MoMA va chercher à explorer les effets inattendus du « dialogue intergénérationnel¹⁸ » ouvert par la série *Projects* directement sur sa collection.

Une douzaine d'artistes y ont participé jusqu'à présent : Scott Burton (1989), Ellsworth Kelly (1990), Chuck Close (1991), John Baldessari (1994), Mona Hatoum (2004), les architectes Herzog & de Meuron (2006), Vik Muniz (2009), Trisha Donnelly (2012-2013), le chorégraphe Jérôme Bel, le dernier cas en date (2016). Kirk Varnedoe, le conservateur ayant dirigé *Artists' Choices* pendant plusieurs années, justifie cette nouvelle programmation d'expositions en insistant sur le rôle de la collection en tant que richesse extraordinaire pour les artistes contemporains :

« For the *Artists' Choices* series, contemporary artists are invited to select, juxtapose, and comment on works from the Museum's painting and sculpture collection. The establishment of the series points to the role of the collection of the Museum as a rich resource for creators of contemporary art. [...] We have to recognize that the crucial part of the modern tradition is a creative response of artists to the works of their peers and predecessors. This installation helps us understand more clearly not only the roots of [the artist's] own work, but an aspect of the larger dialogue between tradition and innovation with contemporary art¹⁹. »

Kirk Varnedoe présente la première exposition de la série conçue par Scott Burton. Celui-ci avait exposé ses propres œuvres en relation avec des sculptures de Brancusi de la collection mais également en provenance d'autres musées. Le projet de l'artiste a consisté à sélectionner des œuvres, à les exposer, à les juxtaposer et à y insérer ses propres œuvres. De tous les projets réalisés dans le cadre d'*Artists' Choices*, c'est le seul à avoir emprunté des œuvres d'autres collections. Les propos du conservateur permettent ici de faire ressortir

14 Voir le communiqué de presse de l'exposition disponible à l'adresse <http://www.moma.org/about_moma/press/1998/cattelan_11_1_98.html> (Consulté en février 2017).

15 STORR, Robert, « History of Projects », *MoMA Magazine*, Winter/Spring 1996, p. 2. Disponible à l'adresse <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/about/>> (Consulté en février 2017).

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 Voir le communiqué de presse.

ce que le MoMA recherche lorsqu'il délègue la présentation d'une partie de sa collection à un artiste. Il s'agit, essentiellement, de créer un dialogue entre la tradition moderne et l'art contemporain et non d'interroger le musée et ses pratiques.

Au cours de cette période, deux expositions temporaires ont également permis à des artistes d'explorer la collection. Dans *Dislocations*, en 1991, d'ailleurs conçue par Robert Storr, certaines installations ont été réalisées spécialement pour l'exposition et présentées un peu partout dans le musée, y compris dans les salles permanentes réservées à la collection. C'était le cas de *Ghosts* de Sophie Calle. L'artiste a retiré quelques peintures de leur emplacement (Edward Hopper, Magritte, Georges Seurat) pour combler leur absence par le souvenir des personnes ayant été en contact avec elles : conservateurs, archivistes, encadreurs, restaurateurs mais également des gardiens et des préposés à l'entretien qui fréquentent quotidiennement les salles. Le titre *Ghosts* désigne dans le langage muséal français une œuvre de la collection ayant été retirée de son emplacement afin d'être prêtée²⁰. Sophie Calle ne cherche pas à mettre ses œuvres en relation avec la collection, elle introduit à l'intérieur même de son œuvre le vocabulaire du musée et certaines de ses pratiques qui resteraient autrement invisibles aux yeux du public. En 1999, *The Museum as Muse: Artists Reflect*²¹, conçue par le conservateur Kynaston McShine, réunissait pas moins de 55 artistes travaillant spécifiquement sur le musée ou le concept de collection. L'exposition regroupait plusieurs artistes de la critique institutionnelle, mais en

les présentant comme si le musée était leur source d'inspiration. C'est comme si leur portée critique perdait de sa résonance, comme si le musée avait assimilé leur pouvoir.

Comment, en effet, de telles pratiques, une fois institutionnalisées, peuvent-elles remettre en question le système qu'elles prétendaient dénoncer ? *The Museum as Muse* marquerait ainsi, selon Thomas Crow, un tournant décisif dans la relation entre l'artiste et le musée. La grande majorité des œuvres entretenaient, selon ses mots, un rapport de dépendance (« *museum-dependant* »), ce qui élimine, du moins amoindrit, la possibilité de remettre en question le musée²². Il faut toutefois souligner que certaines œuvres ont cherché à mettre au jour des pratiques de conservation et de développement des collections qui sont loin de faire l'unanimité. C'est le cas de Michael Asher qui publie le catalogue de toutes les œuvres aliénées de la collection depuis la création du MoMA en 1929 jusqu'à 1998²³, afin de favoriser de nouvelles acquisitions. Autrement dit, il révèle la liste des œuvres qui ont été forcées de quitter la collection.

En investiguant la collection, de telles œuvres ou interventions artistiques semblent en effet s'éloigner des approches plus radicales de la critique institutionnelle mais, par contre, elles favorisent une autoréflexivité à l'intérieur du musée. La carte blanche annonce de surcroît un autre type de relation entre l'artiste et l'institution car elle vise à mettre en valeur les collections muséales. *Artists' Choices* montre bien que si la collection représente une ressource extraordinaire pour l'artiste contemporain, le musée peut profiter en retour du regard nou-

20 Pour une définition plus élaborée du projet de Sophie Calle, voir <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/350?locale=en>> (Consulté en février 2017). Ainsi que STORR, Robert, *Dislocations*, New York: The Museum of Modern Art, 1991.

21 Présentée du 14 mars au 1^{er} juin 1999, à New York, l'exposition a également voyagé au MoCA, San Diego, du 18 septembre 1999 au 2 janvier 2000, et au Museo Nacional Centro d'Arte, Reina Sofía, Madrid, du 14 mars au 29 mai 2000.

22 CROW, Thomas, « The Museum as Muse: Artists Reflect », dans *Art Forum* 37, June 1999, p. 145-146.

« 'Museum as Muse' has taken most of its cues from the theorizing of recent years that has redefined art as museum-dependant. Strong work in the insitutional-critique mode has never fallen for this simplistic idea » (p. 146). Thomas Crow commence son article en traçant un parallèle avec l'assimilation – c'est le mot qu'il emploie – de PS1 par le MoMA : « Like a old-line compagny absorbing a brash start-up for its innovative capacities and ability to scout the peripheries » (p. 145).

23 Voir *Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art. Catalogue of Deaccession 1929 through 1998 by Michael Asher*, New York: Museum of Modern Art, 1999.

veau de l'artiste pour l'exposer et la réinterpréter de façon inédite, voire pour l'actualiser. Lorsqu'il est créé par un artiste, le dialogue intergénérationnel dont parle Robert Storr, n'est pas contraint par l'héritage historique des musées. Comme Laura Hopman le souligne, les « artistes qui travaillent avec la collection procèdent différemment. Ils ne sont pas tributaires d'une histoire particulière ou des règles générales d'accrochage que nous adoptons en tant que conservateurs de musée²⁴ ». La carte blanche favorise ainsi l'exploration de nouvelles parentés entre les œuvres sans les impératifs des catégories traditionnelles de l'histoire de l'art : mouvements, styles, chronologie, médiums ou noms propres, chefs-d'œuvre, œuvres majeures ou mineures. Cette distance de l'artiste par rapport aux catégories donne l'illusion d'une liberté et d'une posture critique que ne s'autoriserait pas un conservateur. Tout l'intérêt se trouve là : pouvoir offrir une lecture inédite, anachronique et réactualisée des collections, en proposant de nouvelles parentés, de nouveaux arrangements, des juxtapositions ou des confrontations qui permettent au musée d'actualiser la présentation de ses collections mais aussi de les ouvrir à d'autres médiums ou disciplines, la danse ou l'architecture, par exemple, comme dans le cas des cartes blanches à Jérôme Bel et à Herzog & de Meuron. Cette délégation assigne toutefois à l'artiste un rôle similaire à celui du conservateur. Car si elle implique un renouvellement du discours par l'exploration de nouveaux récits ou voisinages, elle semble paradoxalement s'exercer à l'intérieur des normes et des conventions en matière de conservation et d'exposition. Autrement dit, lorsque le musée délègue la responsabilité de la présentation de sa collection à des artistes

contemporains, il accepte les bénéfices que cette situation de partage implique mais cherche à en diminuer les risques. Comme le fait remarquer Claire Bishop, pour l'artiste, la délégation a un sens bien différent : elle augmente l'imprévisibilité au risque de mener à l'échec²⁵.

Risquer

Il est clair que le MoMA n'a pas la même compréhension du risque que Francis Alÿs. Prendre des risques signifie pour le musée essentiellement d'exposer des artistes émergents et des œuvres expérimentales exigeantes pour les visiteurs et potentiellement controversées. Dans son bilan « *Forty Years of Projects* », en 2011, Kathy Halbreich parle des défis que certaines expositions ont posés depuis la création du programme en 1971. Elle réfère uniquement à des projets provocateurs ou à contenus politiques²⁶. Elle ne dit rien sur *The Modern Procession*, où le risque impliquait justement de rompre avec le protocole et les prérogatives qui régissent la présentation ou le déplacement de la collection.

Au contraire, pour Francis Alÿs, la notion de risque est au cœur de sa démarche. Depuis la fin des années 1990, ses actions comportent un niveau très élevé d'imprévisibilité, voire d'échec en raison notamment de leur dimension performative : « What is supposed to be so unique about performance is its underlying condition of immediacy, the imminent sense of risk and failure²⁷ ». Ses interventions fonctionnent à peu près toutes de la même façon : il s'agit de provoquer un accident ou de construire une situation pour la laisser évoluer

24 Laura Hoptman, conservatrice au département de peinture et de sculpture, citée dans BAWIN, Julie, *op. cit.*, p.152.

25 Je fais ici un lien qui peut paraître surprenant entre ce que l'on pourrait appeler la « collection déléguée » et le « *outsourcing* », tel que le décrit Claire Bishop à propos d'artistes de la performance qui délèguent la présentation de leurs œuvres à d'autres, notamment à des non-acteurs. Les termes n'ont pas tout à fait la même résonance puisque Claire Bishop fait une comparaison entre des entreprises qui, dans un contexte globalisé, bénéficient des avantages de cette délégation de responsabilité en cherchant justement à en diminuer les risques,

alors que c'est l'inverse pour les artistes de la performance. Voir BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso : Londres et Brooklyn, 2012, p. 219-239, plus particulièrement p. 231.

26 HALBREICH, Kathy, « *Forty Years of Projects* » (2011). Disponible à l'adresse <<https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/projects/FortyYearsofProjects.pdf>> (Consulté en février 2017).

27 « Russell Fergusson in conversation with Francis Alÿs », dans *Francis Alÿs, op. cit.*, p. 42.

d'elle-même sans exercer aucun contrôle. *Narcotourism* et *Re-enactment* (en collaboration avec Rafael Ortega) démontrent jusqu'à quels extrêmes la notion de risque peut être poussée par Francis Alÿs. À Copenhague, entre le 5 et le 11 mai 1996, il marche chaque jour dans la ville sous l'influence d'une drogue différente : spiritueux, haschich, speed, héroïne, cocaïne, valium, ecstasy. Cette intervention, *Narcotourism*, est documentée sous forme photographique et de notes décrivant les sensations de désorientation, de malaises physiques et psychologiques associés à chacune des drogues. Dans un tel état d'inconscience, plus rien n'est prévisible et tout peut potentiellement arriver. *Re-enactments*, en 2000, joue carrément avec le danger. Francis Alÿs décrit l'action, telle qu'elle a eu lieu dans les rues de Mexico, de la façon suivante : « On 4 November I brough a 9mm Beretta in a gun shop on Palma Street. At ten past one I left the shop holding the loaded gun in my right hand, and started wandering downtown waiting for something to happen...²⁸ ». L'action prend fin au moment où il est arrêté par la police. Elle est remise en acte le lendemain – d'où son titre *re-enactment* – cette fois avec la complicité des autorités policières.

Francis Alÿs a réalisé très peu d'œuvres en relation avec des collections ; leur imprévisibilité est assez surprenante. En 2001, alors que le processus de négociation est en cours, il introduit un intrus dans les espaces d'exposition d'une collection privée qui venait de s'établir dans un secteur défavorisé de Mexico. Il décrit *The Mouse* de la façon suivante : « On Saturday

3 March 2001 at 5 pm I entered the Jumex Collection with a mouse in my pocket. At 5:10 pm I freed the mouse²⁹ ». Afin de passer inaperçu, il dit s'être immiscé dans les « craques³⁰ » de l'institution. Il reprend l'idée dans *The Nightwatch* (2004) – dont le titre se veut un clin d'œil à la célèbre toile de Rembrandt conservée au Rijkmuseum d'Amsterdam. L'œuvre documente une action réalisée dans la nuit du 7 avril 2004 avec la complicité cette fois de la National Portrait Gallery de Londres. Francis Alÿs relâche un renard dans les espaces d'exposition de la collection. La déambulation de l'animal dans les salles permanentes est captée par les caméras de surveillance. Visiblement désorienté, le renard passe et repasse d'un espace à l'autre, grimpe sur le mobilier, flaire les objets et quelques peintures avant de s'installer pour dormir³¹.

Déplacer

Le déplacement est un autre aspect fondamental de la démarche de Francis Alÿs. Les œuvres de cet artiste sont principalement tributaires de la rue et du mouvement. La marche est d'ailleurs un mode récurrent depuis ses toutes premières œuvres, en commençant par le petit chien magnétique *The Collector* (1990-1992) qui s'est promené quotidiennement dans les rues de Mexico jusqu'à ce qu'il soit entièrement recouvert de résidus métalliques. Ce projet est considéré comme plaçant la notion de marche « at the core of the artist's works over the next decades » en même temps qu'il

28 GODFREY, Mark, Klaus BIESENBACH, Kerry GREENBERG (dir.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, Londres : Tate Publishing, 2010, p. 109.

29 « Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs », dans *Francis Alÿs, op. cit.*, p. 26.

30 Terme utilisé par Francis Alÿs dans « Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs », dans *Francis Alÿs, op. cit.*, p. 26.

31 Voici comment la vidéo de cette promenade est présentée : « On the night of 7 April 2004 a fox was released in the National Portrait Gallery. Its wanderings through the gallery were recorded by institution' CCTV system ». L'œuvre est dans la collection de la Tate Modern de Londres. Pour une description plus élaborée, voir <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/Alÿs-the-nightwatch-t12195>> (Consulté en février 2017). On peut également visionner la vidéo sur le site <<http://francisAlÿs.com/the-nightwatch/>> (Consulté en février 2017). Rappelons que Francis Alÿs avait aussi relâché un paon dans les Giardini de la Biennale de Venise quelques années plus tôt (*The Ambassador*, 2001). « Mr Peacock represented Mr Alÿs at the 49th Venice Biennale ».

formalise son désir de réaliser des œuvres impliquant un processus de collaboration³². *Magnetic Shoes* (1994) fonctionne selon le même esprit dans les rues de La Havane et permet à Francis Alÿs de s'immiscer à l'intérieur de la 5^e Biennale de La Havane sans y avoir été formellement invité. En 1997, l'artiste pousse un bloc de glace jusqu'à ce qu'il fonde complètement pour montrer que, dans une ville comme Mexico, l'effort est parfois inversement proportionnel à la productivité (*Paradoxe of Praxis 1 (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)*); une idée qu'il reprendra dans *When Faith Moves Mountains* (en 2002). Aussi, en pleine négociation avec le MoMA, Francis Alÿs réalise une exposition impliquant la circulation d'œuvres dans des contextes précaires, *Walking a Painting* (2002), qu'il décrit ainsi : « The painting is hung on the gallery wall. As the gallery opens, the carrier takes the painting off the wall and walks it through the city. As night approaches, the carrier brings it back to the gallery, he hangs it on the wall. The same action is repeated the next day³³ ». La première occurrence de cette action a eu lieu dans les rues de Los Angeles. Elle figure le déplacement de l'œuvre d'art de l'espace d'exposition à la rue, qui revient à quelques reprises avant *The Modern Procession*.

En voulant utiliser des œuvres de l'une des plus importantes collections d'art moderne dans une procession, Francis Alÿs touche à l'un des points les plus sensibles du musée. Le déplacement des œuvres d'art est vu comme mettant potentiellement en péril les collections, et il est régi par des normes très strictes pouvant faire l'objet d'importantes mesures de contrôle et de sécurité³⁴. Les œuvres voyagent généralement d'un musée à un autre. Une procession dans les rues de New York les met en péril en les exposant à des conditions hors norme, risquées et

incontrôlables : d'une part, la température et le niveau d'humidité ne peuvent pas être maîtrisés et, d'autre part, il s'avère impossible d'assurer pleinement leur sécurité dans un contexte public aussi imprévisible. Par surcroît, les personnes responsables de manipuler et de déplacer les œuvres ont été formées pour porter des palanquins dans des processions. Le risque de déplacer la collection dans de telles conditions est donc beaucoup trop élevé. Mais un autre enjeu encore plus décisif est à considérer dans la négociation.

Reproduire

Afin d'éviter de mettre en péril les œuvres, Francis Alÿs propose d'utiliser des répliques comme dans les processions traditionnelles : « Prevented by MoMA's conservation and insurance rules from using its actual holdings, the *Modern Procession's* recourse to replicas echoed a long tradition in which the sacred originals, paintings or statues, are represented in processional practices by replicas sometimes described as 'hermanitos' (little siblings) or 'ambassador'³⁵ ». Cette idée, loin d'apporter une solution, touche à un autre point sensible et représente l'aspect le plus litigieux du projet. Le rôle du musée n'est pas seulement de préserver les œuvres, c'est-à-dire d'éviter leur détérioration et de les mettre hors de danger, mais de se faire aussi le gardien de leur authenticité. C'est pour cette raison que le projet est bloqué jusqu'à ce que Public Art Fund s'y investisse et permette au MoMA de se désengager de la responsabilité d'autoriser des répliques d'œuvres de sa collection. *Roue de Bicyclette* et *La Femme debout* ont été réalisées dans des ateliers d'artisans à Mexico sous la supervision de Francis Alÿs et non pas aux États-Unis avec la collaboration des conserva-

32 Francis Alÿs. *A Story of Deception*, op. cit., p. 51. L'œuvre a été réalisée en collaboration avec Felipe Sanabria, un technicien d'un atelier mécanique, qui a travaillé à la conception du chien magnétique.

33 Francis Alÿs. *A Story of Deception*, op. cit., p. 123.

34 L'étude de Francis Haskell sur les dangers auxquels les œuvres des grands maîtres s'exposent lors de leurs déplacements de plus en plus fréquents depuis l'essor des grandes expositions temporaires au 19^e siècle reste l'une des rares encore à ce jour à se pencher sur cette question. Voir HASKELL, Francis, *Le Musée éphémère : Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris : Gallimard, 2002.

35 *A Story of Deception*, op. cit., p. 131.

teurs ou des restaurateurs sous la supervision du musée. Quant à la peinture *Des Demoiselles d'Avignon*, le MoMA s'est fermement opposé à ce qu'elle soit reproduite et a imposé le recours à une affiche encadrée sous verre³⁶. Mais la question de l'authenticité n'est-elle pas dans bien des cas remise en cause par le musée ? *Roue de Bicyclette* est une réplique de 1951, l'original de Duchamp date de 1913, et l'utilisation d'un poster pour remplacer *Les Demoiselles d'Avignon* attire l'attention sur les multiples modes de reproduction auxquels se livrent les musées lorsqu'ils commercialisent des produits dérivés à l'image de leurs chefs-d'œuvre. On semble ici en plein paradoxe.

En choisissant les noms de Giacometti, Picasso et Duchamp que l'histoire de l'art reconnaît comme exemplaires de l'art moderne, Francis Alys se trouve à exacerber la séparation entre l'art et la vie, et à confronter deux conceptions de l'œuvre d'art diamétralement opposées. Cette distinction repose sur le statut de l'original, dans le musée, et le statut de la réplique, dans la procession. La vision moderne de l'œuvre unique, authentique et séparée de la vie est au fondement du musée. Dans un court texte qu'il consacre au collectionneur, Walter Benjamin décrit bien le processus par lequel l'objet quitte le « caractère parfaitement irrationnel de [sa] simple présence [...] dans le monde » lorsqu'il s'intègre « dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection³⁷ ». Le musée instaure ainsi, comme le suggère Michel Foucault, « un rapport nouveau de la peinture à elle-même, pour

manifestier l'existence des musées, et le mode d'être et de parenté qu'y acquièrent les tableaux³⁸ ». Pourtant, en 1991, avec l'exposition *Dislocations*, Robert Storr examinait les effets de cette séparation et cherchait justement à remettre en question l'existence du musée comme sanctuaire : « Even when conceived of in entirely secular or materialist ways, the museum as sanctuary exists in defiance of the flux outside its walls³⁹ », c'est un milieu à la fois protégé (« *protected* ») et protecteur (« *protective* »). En passant du musée à la procession, qui relève du domaine du rite et de la cérémonie rituelle, l'œuvre change de statut et de valeur. Comme l'explique le critique et historien de l'art Cuauhtémoc Medina, la distinction entre l'original et la copie n'a plus sa place, car « the original is reproduced as an original⁴⁰ ». Autrement dit, dans une procession, la réplique possède la force, voire l'aura et la stature de l'original. L'utilisation de répliques n'a d'ailleurs eu aucun impact sur la réception. La distinction a passé inaperçue aux yeux du public. Les premiers journalistes ayant rapporté l'évènement ont cru qu'il s'agissait des œuvres originales de la collection du MoMA. L'un d'eux est d'ailleurs particulièrement éloquent : « It wasn't a festival exactly, but it was certainly festive. Yesterday was moving day at the Museum of Modern Art. Instead of using shipping trucks, the museum recruited volunteers – that's right – to form a procession carrying priceless works of art to the museum's temporary new home in Long Island City⁴¹ ».

164

36 Cette information provient de l'analyse de Morad Montazami. Voir MONTAZAMI, Morad, « La Modern Procession de Francis Alys ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage », *Techniques & culture*, n° 64 « Essais de Bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », 2015, p. 202.

37 BENJAMIN, Walter, « Le collectionneur », *Le Livre des passages. Paris, Capitale du XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Les Éditions du Cerf, 1993, p. 229.

38 FOUCAULT, Michel, « La bibliothèque fantastique » [1964], *Dits et écrits, 1954-1975*, t. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 326 ; cité dans MONTAZAMI, Morad, « La Modern Procession de Francis Alys ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage », *Techniques & culture*, n° 64 « Essais de Bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », 2015, note 5, p. 205.

39 STORR, Robert, *Dislocations*, *op. cit.*, p. 19.

40 MEDINA, Cuauhtémoc, « *Fabiola*: Who [doesn't] know[s] her? », *Fabiola*, Mexico City : Curare, 1994, p. 12 ; cité par COOKE, Lynne, « Francis Alys : Instigator/ Investigator », dans *Francis Alys : Fabiola*, New York : Dia Art Foundation, 2008, p. 72.

41 Quelques reportages sont retranscrits dans *Francis Alys. The Modern Procession*, « Chronology of The Modern Procession », p. 72-73 (pour la citation, p. 72).

Commémorer

Le MoMA refuse de commander la production d'une œuvre qui re-présente et réinterprète sa collection selon un autre paradigme de visibilité mais accepte d'exposer sa documentation une fois réalisée⁴². Il reste ainsi à l'écart d'un usage de sa collection qui va à l'encontre de ses pratiques déterminées par une conception moderne de l'œuvre d'art. A-t-il raison de s'inquiéter de la signification que ce rassemblement destiné à célébrer son déménagement temporaire à Queens pourrait donner à sa collection ? Dans le *making of*, Tom Eccles évoque l'ambiguïté que suscite le projet à l'intérieur du musée : « while the museum was intrigued by the possibilities of a procession, they would simply never agree to the artist's requests to use their works in the manner proposed. [...] There were also certain questions as to what exactly the project was. [...] Was it a tribute to the collection or an elaborate send-up? Was it a celebration or a funeral?⁴³ ». Faut-il effectivement y voir une critique du musée ?

Le déplacement des œuvres à l'intérieur d'une procession provoque un changement radical des conditions de visibilité de la collection : du

musée à l'espace public, du « cube blanc » à la rue, de la contemplation individuelle au corps collectif, de la mise en série des œuvres aux relations sociales, du discours de l'histoire de l'art à la cérémonie rituelle, de la valeur d'exposition à la valeur culturelle⁴⁴. Je n'examinerai pas en détail chacun de ces antagonismes, je voudrais plutôt insister sur les effets de ce déplacement sur la collection. Les circonstances dans lesquelles les œuvres sont exposées influencent profondément la manière dont elles sont regardées, la manière de les comprendre et de les estimer⁴⁵. Une procession, de par sa forme et sa fonction, peut-elle mettre en valeur une collection ? Dans une procession, que ce soient des originaux ou des répliques, les œuvres ne reposent pas sur leurs qualités intrinsèques, esthétiques ou formelles, ou sur la place qu'elles occupent dans le grand récit de l'art occidental. Elles ont un sens métonymique⁴⁶, elles ne réfèrent pas à elles-mêmes, elles symbolisent la collection d'un des plus grands musées d'art moderne. Leur déplacement implique, littéralement et symboliquement, un changement de régime narratif : du musée au rituel⁴⁷.

165

42 ECCLES, Tom, « Outside Intervention: The Making of *The Modern Procession* », dans *Francis Alÿs. The Modern Procession*, p. 14.

43 ECCLES, Tom, « Outside Intervention: The Making of *The Modern Procession* », dans *Francis Alÿs. The Modern Procession*, p. 11.

44 Je reprends ici, en l'inversant, la dialectique que traçait Walter Benjamin pour décrire la perte de l'aura. Voir BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), *Écrits Français*, Paris : Gallimard, 1991, p. 140-171. Sur plusieurs de ces oppositions, je renvoie au texte de Louis Marin, « Une mise en signification de l'espace social : Manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) », dans *Sociologie du Sud-Est*, juillet-décembre 1983, n° 37-38, p. 15 notamment.

45 Je suis redevable ici d'une discussion que j'ai eue avec Julie-Ann Latulippe dont les recherches doctorales portent sur le changement de valeur et de signification des images photographiques (plus particulièrement les *snapshots* anonymes) lorsqu'elles sont déplacées de leur contexte d'origine. Cette réflexion rejoint également celle de Francis Haskell sur le déplacement des œuvres d'art, comme le souligne Nicholas Penny : Francis Haskell s'est toujours intéressé à la « manière dont les circonstances d'exposition des œuvres d'art reflétaient l'estime dans laquelle on les tenait et influençaient à leur tour les façons de les comprendre ». PENNY, Nicholas, dans HASKELL, Francis, *op. cit.*, p. 9.

46 MARIN, Louis, « Une mise en signification de l'espace social : Manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques) », dans *Sociologie du Sud-Est*, juillet-décembre 1983, n° 37-38, p. 13-27, particulièrement p. 23.

47 Dans son analyse de *The Modern Procession*, Morad Montazami voit dans la fonction rituelle de la procession une « puissance parodique » : pour lui, « la question n'est pas tant de voir en quoi la procession s'oppose unilatéralement au musée mais davantage comment le dispositif rituel se réapproprie (en le déjouant) le mode d'exposition muséal » (p. 199). Cette analyse cherche à situer le travail de Francis Alÿs dans la continuité de la critique institutionnelle. *The Modern Procession* serait ainsi un acte anti-esthétique visant à remettre en question le musée. Voir MONTAZAMI, Morad, « La Modern Procession de Francis Alÿs ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage », *Techniques & culture*, n° 64 « Essais de Bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », 2015. J'arrive à une conclusion légèrement différente en essayant de faire ressortir l'impact de cet usage atypique d'une collection à l'intérieur du musée et plus particulièrement sur les pratiques de conservation et d'exposition. Selon moi, lorsque Francis Alÿs négocie *The Modern Procession*, le MoMA résiste au changement de régime narratif que provoque le déplacement de ses œuvres dans une procession parce que cela implique une modification en profondeur de sa conception de l'œuvre d'art et le force en même temps à revoir et à réévaluer ses pratiques ainsi que le sens de sa collection, comme si celui-ci était immuable et complètement imperméable à toute extériorité.

Commémorer et célébrer ne sont pas les mêmes actes qu'*exposer et consacrer*. C'est comme si déplacer les *Demoiselles d'Avignon* ou encore un *readymade* dans une procession reniait leur place dans la collection et provoquait un changement de paradigme. C'est sans doute ce déplacement, en fait, je devrais parler ici d'un double déplacement, qui fait tant hésiter le MoMA : transporter des œuvres sur des palanquins dans les rues de New York est très éloigné de l'usage d'une collection dans un musée d'art moderne. On peut dès lors interroger le rôle que se donne ici le musée à travers la collection : d'une part, protéger l'œuvre de toute détérioration physique en la déplaçant de façon sécuritaire, et d'autre part, contrôler jusqu'à son authenticité, son sens et sa valeur. C'est comme si ces objets, une fois déplacés dans une procession, n'appartenaient plus à l'ensemble de la collection. *The Modern Procession* représente une des rares formes vivantes – et performatives – de présentation d'une collection muséale.

Enfin, il ne s'agit certainement pas du seul projet à avoir provoqué une tension entre, d'une part, la conception du musée comme gardien de l'histoire, avec tout ce que cette posture comporte d'autorité, et, d'autre part, une conception davantage vivante, contemporaine et radicale. Le MoMA n'est pas non plus le seul à vivre cette confrontation de l'intérieur. En offrant la possibilité à des artistes contemporains d'investir leur collection, voire de l'utiliser dans des contextes qui en changent les conditions de visibilité, les musées sont amenés à se remettre en question, à réévaluer leurs pratiques de conservation et d'exposition. Quelques exemples récents apportent un complément à cette étude. Le Van Abbemuseum à Eindhoven a prêté un des Picasso de sa collection, *Buste de femme* de 1943, pour l'exposer en Palestine. Ce projet de l'artiste palestinien Khaled Hourani s'est réalisé, en 2011, après deux années de négociation impliquant le domaine juridique, les autorités politiques et

militaires, afin que l'œuvre puisse voyager dans une zone de conflit et traverser une des frontières les plus complexes sur le plan géopolitique, entre Israël et la Palestine⁴⁸. Plus récemment, le 2 février 2017, à l'initiative de la direction et des conservateurs, le MoMA a sorti de ses réserves des œuvres d'artistes provenant des pays dont l'entrée aux États-Unis avait été interdite par le décret anti-immigration de Donald Trump, pour les exposer au cinquième étage de sa collection parmi ses œuvres modernes les plus significatives. Quelques jours plus tard, entre le 16 et le 21 février, le Davis Museum retire et dissimule en les recouvrant d'un drap noir près de 120 œuvres exposées dans ses salles permanentes afin de révéler au public le rôle crucial de l'immigration dans le développement de sa collection et, plus généralement, des musées. En réponse aux événements de l'actualité, ces gestes « curatoriaux » vont bien au-delà du contexte dans lequel la carte blanche s'est développée comme stratégie de mise en valeur des collections. De par leur radicalité, ils encouragent les musées à se positionner par rapport à des enjeux sociopolitiques. Ils montrent, dans un même mouvement, tout le potentiel politique des collections muséales.

48 Sur ce cas particulier, voir LAMOUREUX, Johanne, BOUCHER, Mélanie et FRASER Marie, « Looking at the One and Only: The Return of the Single-Work Show », *Stedelijk Studies*, n° 5, automne 2017.

Displacing the collection: *The Modern Procession* of Francis Alÿs and the New York MoMA

The Modern Procession by Francis Alÿs represents a case of the radical use of one of the most important collections of modern art. His intention to transport some of the masterpieces of the MoMA through the streets of New York to commemorate the institution move to a temporary building in Queens in Long Island City, plunged Francis Alÿs into a long and difficult negotiation process. Although the MoMA is considered one of the pioneers of the “carte blanche,” having allowed access to its collections through its *Projects* series (since 1971) and *Artist Choices* series (since 1989), it is remarkable that no artist before Francis Alÿs had sought to exhibit or move works from the collection outside of the museum, or even outside of the permanent exhibition rooms. Might this be symptomatic of the museum and curatorial framework which defines the limits of artists’ interactions with their collections? Can the *carte blanche* only be exercised within a specific framework and in compliance with museum standards and conventions or, on the contrary, could it be used to call into question or change preservation and exhibition practices, even in ways that alter the uses of collections? *The Modern Procession* puts to the test the principle of the invitation, the commission and especially the delegation implicit in the offer of a *carte blanche*. For if the MoMA is resistant to the idea of seeing its collection and, in particular its masterpieces, presented in an extremely precarious context, it is not only to avoid jeopardizing their security, but also to avoid altering the meaning of the works, their value and their authenticity. The analysis of the negotiation process this article presents exposes a number of opposing forces which make it impossible to enact a *carte blanche* project without being constrained by museum conditions: the risk incurred by bringing works out into public space enters into conflict with the idea of the museum as a preservation and conservation site; the social and political space of the street does not offer an artwork the same conditions of visibility as the neutrality of the “white cube” of a museum; and finally, the collective and participatory approach of Francis Alÿs seems incompatible with the modern conception of the artwork. The six sections of this article—negotiating, delegating, risk taking, transporting, reproducing and commemorating—examine the essential aspects of Francis Alÿs’ approach and at the same time bring to light the various points of contention his project gave rise to at the MoMA.