

Introduction

Introduction

Mélanie Boucher et Geneviève Chevalier

Volume 9, numéro 2, 2018

La carte blanche

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1052659ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1052659ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

1718-5181 (imprimé)

1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Boucher, M. & Chevalier, G. (2018). Introduction. *Muséologies*, 9(2), 13–50.
<https://doi.org/10.7202/1052659ar>

Introduction

Mélanie Boucher et Geneviève Chevalier

La stratégie institutionnelle de la carte blanche repose sur un accès privilégié aux collections muséales offert à des artistes, des commissaires, des cinéastes, des philosophes ou des spécialistes provenant d'autres horizons, à qui l'on demande de poser un regard nouveau sur les œuvres et les objets ou le musée dans son ensemble. Tantôt instaurée avec l'objectif de dynamiser l'image de l'institution ou d'attirer l'attention médiatique, la carte blanche est souvent plus modestement l'occasion de revisiter les collections ainsi que les fonctions, responsabilités et tâches muséales. La formule peut certainement être le fruit d'une posture institutionnelle autocritique et contribuer à générer des connaissances autour des collections. Aujourd'hui, des musées se tournent encore, comme ils l'ont fait surtout depuis les années 1980¹, vers cette stratégie à travers laquelle un agent extérieur – d'ordinaire artiste, comme le présent numéro en témoigne – réalise une exposition ou crée une œuvre qui pourra être disséminée parmi les salles d'exposition permanente. En plus d'avoir un potentiel d'activation, la carte blanche permet donc à l'institution d'intégrer de nouveaux questionnements artistiques, culturels et sociaux en soutenant, par exemple, l'artiste qui développe sa pratique à la manière d'un archiviste, d'un commissaire ou d'un historien. Ce faisant, le musée redéfinit ses rapports à l'artiste, et par le fait même, aux œuvres et aux autres types d'objets qui font partie de sa collection.

14

1 L'exposition *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*, conçue et organisée entre 1969 et 1970 par le Musée d'art de la Rhode Island School of Design, première carte blanche répertoriée, est demeurée pendant longtemps un cas d'espèce. Voir CHEVALIER, Geneviève, « *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche », *Marges. Revue d'art contemporain*, vol. 3, n° 29, avril 2016, p. 136-153.

Inspirés par Duchamp, fin sociologue en acte² et artiste-commissaire avant l'heure³, des artistes ont littéralement fait du musée l'objet de leur œuvre ou encore leur atelier depuis la fin des années 1960⁴. La dernière exposition de Harald Szeemann à titre de directeur de la Kunsthalle de Berne, *Quand les attitudes deviennent forme (Œuvres – Concepts – Processus – Situations – Informations)* (1969), avait d'ailleurs fait du processus artistique se déroulant au musée un événement en soi. Pour le commissaire qui envisageait le musée en tant qu'espace de liberté, « [...] [le] rapport de l'artiste au musée va de nouveau de soi et des signes indiquent déjà que, dès que nous aurons nettoyé le musée de son odieuse réputation de lieu consécatoire, il redeviendra, grâce aux œuvres, ce qu'il était⁵ ». Et c'est sur cette expertise de l'artiste que se fonde en bonne partie la carte blanche. En effet, ses origines sont inextricablement liées aux pratiques artistiques *in situ*, mais également aux interventions non autorisées d'artistes au musée qui se sont déroulées dans le contexte de la première phase du mouvement de la critique institutionnelle⁶. Des artistes tels que Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke ont alors cherché à infiltrer le musée (sans que leur soit donnée carte blanche) afin de travailler à partir du cadre culturel que celui-ci représente, faisant de l'institution l'enjeu premier de leurs travaux. Leurs interventions ont remis en question

15

2 HEINICH, Nathalie, *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*. Paris : PUF, 2009, p. 14-15.

3 SCHNEEDE, Uwe. M, « Exposition internationale du surréalisme Paris 1938 ». Dans Katharina HEGEWISCH, Bernd KLUSER (dir.), *L'art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris : Éditions du Regard, 1998, p. 173-187.

4 C'est exactement ce que Daniel Buren prescrivait aux artistes dans la série des trois essais suivants : BUREN, Daniel, « Fonction du musée » ; « Fonction de l'atelier » ; « Fonction de l'architecture : notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont

certaines sont spécialement récapitulées ici ». Dans A.A. BRONSON, Peggy GALE (dir.), *Museums by Artists*, Toronto : Art Metropole, 1983, p. 57-68.

5 SZEEMANN, Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles : La lettre volée, 1996, p. 28.

6 La critique institutionnelle est « [...] une investigation collective, menée par les artistes autant que par les théoriciens, sur les déterminations sociales et institutionnelles de la pratique artistique ». FALGUIÈRES, Patricia, « Préface. À plus d'un titre ». Dans O'DOHERTY, Brian, *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich : JPR|Ringier et Paris : La maison rouge, 2008, p. 16.

à la fois les pratiques artistiques dans leurs rapports aux lieux de diffusion et les pratiques institutionnelles de l'époque en cherchant à créer une véritable institution de la critique⁷ et elles ont eu une influence décisive sur le commissariat d'exposition en art contemporain ainsi que sur les pratiques muséales⁸. À partir du début des années 1990, dans la foulée du nouvel institutionnalisme⁹, de plus en plus de musées ont adopté une posture autoréflexive plus ou moins critique¹⁰, s'appuyant sur la collaboration avec différents acteurs du monde de l'art à travers des formes expositionnelles plus ouvertes s'appuyant sur l'échange et le partage de connaissances¹¹.

La carte blanche est également soutenue à cette période par d'autres changements de l'institution muséale. Les architectures spectaculaires à la Beaubourg, l'inflation des programmations et les expositions temporaires à grand déploiement ont ouvert le musée à de nouveaux publics, en l'inscrivant dans l'économie du divertissement et de l'évènementiel¹². Ces changements ont infléchi les usages du musée et le travail accompli, dont celui du conservateur traditionnellement soumis au devoir de réserve. La seule tâche du conservateur autorisant une certaine *personnalisation* (travail singulier et reconnais-

16

7 Telle que formulée par Andrea Fraser dans FRASER, Andrea, « From the Critique of Institution to an Institution of Critique ». Dans John C. WELCHMAN (dir.), *Institutional Critique and After: Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] Symposia*, Zurich : JRP|Ringier, 2006, p. 123-135.

8 HOFFMANN, Jens, « The Curatorialization of Institutional Critique ». Dans John C. WELCHMAN, *op. cit.*, p. 323-335.

9 À propos du nouvel institutionnalisme, voir EKERBERG, Jonas, (dir.). « New Institutionalism », *Verkstet*. n° 1. Oslo : Office for Contemporary Art Norway, 2003.

10 Voir MONTMANN, Nina, (dir.). *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Publishing, 2006.

11 Voir par exemple CORRIN, Lisa G. (dir.), *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson* [catalogue d'exposition], Baltimore : The Contemporary; New York : The New Press, 1994; MCSHINE, Kynaston, *Museum as Muse. Artists Reflect* [catalogue d'exposition]. New York : Museum of Modern Art et H. N. Abrams, 1999; KOSUTH, Joseph, et FREEDBERG, David, *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* [catalogue d'exposition], New York : Brooklyn Museum et The New Press, 1992.

12 Dans son étude sur le musée spectaculaire, François Mairesse (2002) considère, pour sa part, l'expression du spectaculaire être avant tout liée à l'architecture ainsi qu'à l'exposition temporaire. MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002.

sance) est la présentation au public¹³, à laquelle il accorde alors davantage de son temps et de son énergie. La face cachée de ce musée en mutation, qui se veut attractif et inclusif, mais qui se mesure à l'industrie et subit en même temps un désengagement de l'État, est l'accroissement de l'efficacité et son corollaire, l'essoufflement à l'interne, dont celui du conservateur auquel la carte blanche offre un certain répit. Le passage du musée du temps des « managers » à celui des « actionnaires », pour reprendre la terminologie de Jean-Guy Tobelem¹⁴, a mené à la recherche de nouvelles compétences ainsi qu'à la multiplication des sources financières et des partenariats. Dans cette optique, la carte blanche est une forme de partenariat qui s'inscrit parfaitement dans les transformations visibles et moins visibles qu'opère le musée depuis une trentaine d'années. La formule s'est d'ailleurs systématisée au point où aujourd'hui, nombreux sont les musées à avoir mis en place des programmes de cartes blanches et d'autres, à les abandonner.

Ces changements institutionnels ont également favorisé une plus grande intégration de l'art vivant. Comme le démontre Claire Bishop dans son étude des cas du MoMA, du Whitney Museum et de la Tate Modern, le tournant performatif des musées qui s'est implanté au début des années 2000 s'exprime par la présentation de la performance et de la danse dans les salles d'exposition (les salles d'exposition permanente, tout particulièrement¹⁵) et dans tout le musée¹⁶. Il répond à l'impératif

17

13 HEINICH, Nathalie, et Michel POLLACK, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, p. 29-49.

14 TOBELEM, Jean-Michel, *Le Nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion (2e édition)*, Paris : Armand Collin, 2010 (2005).

15 C'est nous qui ajoutons.

16 BISHOP, Claire, « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney », *DRJ*, vol. 46, n° 3, décembre 2014, p. 62-76.

évènementiel auquel sont maintenant soumis les musées, et à l'évolution de la discipline de la performance, un art du *hic et nunc* qui s'ouvre avec le nouveau millénaire à l'idée de la reprise, par l'intérêt accordé au *reenactment*¹⁷ et aussi au tableau vivant. Chacun à leur manière, le *reenactment* et le tableau vivant de l'art contemporain effectuent des réitérations conséquentes du passé – ce qui inclut, par exemple, de recréer en performance des œuvres issues des collections. Ils peuvent normalement être effectués par divers performeurs (plutôt que par l'artiste seul), leur temps est généralement adaptable et ils sont souvent sans réel début ni fin¹⁸, comme la danse avec laquelle ils partagent ces caractéristiques adaptées à la diffusion en musées. En somme, la performance et la danse ont eu un impact décisif sur les pratiques d'acquisition et les programmations, à la faveur d'événements profitant des nouvelles architectures de musées et des nouveaux usages des collections. Cela a eu pour conséquence d'accroître les modalités d'expression de la carte blanche. Typiquement, jusque-là, l'artiste ayant carte blanche sélectionnait des objets de la collection qu'il mettait en relation de manière originale, parfois avec d'autres objets, parfois avec du texte. Les arts performatifs ont ouvert le musée à d'autres dimensions du temps et du mouvement, renouvelant de ce fait le pouvoir d'attraction de la carte blanche.

L'idée selon laquelle les collections ont été préservées de l'impératif évènementiel a longtemps été maintenue, en lien sans doute avec l'importance médiatique et discour-

17 Un article récent de Marie Fraser et de Florence-Agathe Dubé-Moreau, publié dans le cadre des activités du groupe de recherche CIÉCO, considère la relation entre le *reenactment* et la collection : « Performer la collection : comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée », dossier « refaire », *Intermédialités*, automne 2016-printemps 2107, DOI: 10.7202/1041088ar

18 BOUCHER, Mélanie, « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pilmus », *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 77-89.

sive qui a été accordée à l'exposition temporaire¹⁹. Les emprunts nombreux et d'œuvres fameuses, les expographies spectaculaires, les programmes publics élaborés de même que les campagnes publicitaires des expositions vedettes peuvent en effet mobiliser l'équipe interne, parfois au détriment d'activités courantes. Les nouvelles architectures muséales ont néanmoins demandé un redéploiement des collections permanentes²⁰ – pratiquement tous les projets d'agrandissement et de rénovation le démontrent. Au Québec, par exemple, les chantiers récents du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée d'art de Joliette ont chacun été l'occasion de redéployer les collections. Cela dit, les institutions soucieuses du développement de leurs collections manifestent aujourd'hui de plus en plus ouvertement leur souci de les mettre en valeur, très souvent sous un nouveau jour, multipliant les occasions de le faire dans des formules originales. Ainsi les changements du musée à la faveur d'une muséologie événementielle se sont fait sentir dans les usages des collections, ce dont le groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections, a fait l'objet de ses travaux²¹. Une dizaine de stratégies d'usage événementiel des col-

19

19 L'intérêt pour l'exposition temporaire se traduit dans la littérature florissante sur l'histoire des expositions. Pensons, par exemple, à l'ouvrage collectif dirigé par Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne *Thinking About Exhibitions* (1996) ou aux deux tomes *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History* de Bruce Althuser (2005, 2008).

20 Ce qui les oppose linguistiquement à l'éphémère événementiel.

21 Ce dossier s'inscrit dans les activités du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO dont Geneviève Chevalier a été stagiaire postdoctorale (2014-2016) et dont Mélanie Boucher est cochercheuse. CIÉCO réunit pour la première fois les deux têtes institutionnelles de la discipline de l'histoire de l'art, le musée et l'université, dans un projet partenarial autour de la mise en valeur des collections. Concurrencée tout au long du siècle dernier par le prestige

croissant et de plus en plus médiatique des expositions, la collection se construit le plus souvent de façon à alimenter l'importante production événementielle qu'on attend désormais des musées. Johanne Lamoureux, professeure titulaire en histoire de l'art à l'Université de Montréal, dirige le projet et le partenariat. Les cochercheuses sont Mélanie Boucher, professeure agrégée en muséologie et patrimoines à l'Université du Québec en Outaouais, et Marie Fraser, professeure régulière en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Les trois musées partenaires sont le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée d'art de Joliette. Le groupe est financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), dans le cadre de son programme de développement de partenariat (2014-2018). <<http://cieco.umontreal.ca/presentation-du-projet/>>

lections ont été recensées par le groupe de recherche, dont la carte blanche, qui est la stratégie la plus courante et la mieux connue²², ce qui s'explique probablement par le rôle joué par l'artiste. La majeure partie des cartes blanches est en effet octroyée aux artistes aux fins de nouvelles œuvres²³. L'histoire de l'art récent se serait ainsi principalement attardée à la carte blanche en étudiant les œuvres et les démarches des artistes. Cette hypothèse a été soulevée lors d'un forum CIÉCO réunissant les professionnels de musée et les chercheurs²⁴, qui ont constaté un écart significatif dans la production du savoir sur les productions d'artistes et celles effectuées par d'autres spécialistes, philosophes, journalistes et autres. Les cartes blanches qui ont été octroyées à ces derniers ont par comparaison été peu considérées et les propositions d'articles soumises à ce numéro reflètent cet état des choses.

20

Ce numéro thématique intitulé *La carte blanche dans les collections : une stratégie événementielle* regroupe des essais consacrés à la définition et à l'analyse de la stratégie sous plusieurs formes. Il réunit, pour la première fois à notre connaissance, des perspectives théoriques, des études de cas et des récits de pratiques afin de dresser un portrait global des enjeux divers soulevés par la carte blanche. Les auteurs ont cherché à mieux comprendre la stratégie à travers des réflexions et recherches théoriques et appli-

22 Ce que révèlent la recherche bibliographique et la quantité innombrable des projets ponctuels et des programmes.

23 Ici, le cas Warhol peut être cité en exemple, parce que l'artiste s'est approprié une proposition formulée par l'institution pour concevoir une exposition en tant qu'œuvre, ancrée dans une approche subjective qui lui était propre (et très distinctive). L'exposition est d'ailleurs considérée comme un médium depuis plus d'un siècle par les artistes – on pourrait évoquer Dada, les Surréalistes, ou Group Material. Et les artistes font certainement œuvre lorsqu'ils conçoivent et réalisent une exposition dans le contexte de cartes blanches.

Pour des exemples, voir notamment la série de publications *The Artist as Curator*, publiée par le magazine *Mousse* ainsi que la série *Exhibitions Histories* dirigée par Pablo Lafuente et publiée par le magazine *Afterall*.

24 La question a été soulevée par le conservateur de l'art québécois et canadien (d'avant 1945) du Musée des beaux-arts de Montréal, Jacques Des Rochers, le 6 novembre 2017, à l'Université de Montréal.

quées en s'attardant principalement aux cartes blanches octroyées dans les musées d'art et, dans une moindre mesure, d'histoire et de société. La perspective occidentale adoptée dans ce numéro reconnaît par ailleurs les questionnements culturels et identitaires que la stratégie est propice à soulever de même que ses possibilités et impacts variés, selon les lieux (musées, géographies, sociétés) où les projets sont amorcés et présentés. Ainsi, bien que la carte blanche ait été popularisée dans les années 1990, par exemple en Angleterre, aux États-Unis puis en France²⁵ où elle s'est aujourd'hui banalisée, elle s'est taillée plus tard une place chez nous²⁶, tandis qu'en d'autres endroits du globe son potentiel à faire événement demeure relativement entier. Les textes réunis en montrent le caractère perturbateur et poétique de même que son apport éducatif, à des périodes et en des endroits divers, proposant des réponses variées, parfois contradictoires au *pour quoi faire* de la carte blanche; pour l'impact médiatique et la fréquentation, pour contrer l'immobilisme, aborder des sujets sensibles ou simplement répondre à l'appel de la nouveauté. La complémentarité

21

25 Et notamment par les plus grandes institutions, telles que la National Gallery et le British Museum; le MoMA et le Brooklyn Museum; le Louvre et le Musée d'Orsay.

26 Le travail d'Andrew Hunter, auteur et commissaire d'exposition canadien, est remarquable en ce sens car ce dernier semble avoir fait cavalier seul pendant quelques années, s'inspirant à la fois de collections permanentes de musées canadiens et de leur histoire, de collections privées, de contextes locaux et de récits personnels. En 1997, Hunter réalise l'exposition *Up North: A Northern Ontario Tragedy* à la Tom Thomson Memorial Art Gallery située à Owen Sound en Ontario. Le projet repose sur le récit imbriqué de son histoire personnelle et de celui de la mort mythique de deux personnages marquants de l'histoire canadienne, tous deux disparus dans le nord de l'Ontario: le peintre Tom Thomson et l'hockeyeur des Maple Leaf de Toronto, Bill Barilko. Brodant autour de notions identitaires communes, Hunter rassemble pour l'occasion une dizaine de croquis de Thomson, issus de la collection du musée et de celle de la Hamilton Art Gallery, en plus d'un grand nombre d'artefacts et d'objets de provenance variée, le tout participant d'une installation ainsi que d'une nouvelle portant le même titre et

qu'il publie à la même occasion. Le projet est présenté l'année suivante à la MacMaster Museum of Art à Hamilton, Ontario ainsi qu'à la Kamloops Art Gallery, Colombie-Britannique. En 2001, Hunter fait paraître l'essai *Wandering Boy* dans *BlackFlash Magazine* dans lequel il décrit sa pratique d'auteur et de producteur d'expositions ainsi que ses intérêts, notamment envers les lieux délaissés des zones péri-urbaines et post-industrielles. Parmi les autres interventions marquantes de Hunter réalisées à partir de collections muséales, citons l'œuvre d'une inquiétante étrangeté *To A Watery Grave* (2006) puisant à même l'histoire familiale de l'auteur et ses liens avec la mer, réalisée à l'occasion d'une invitation par le Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown, I-P-É et présentée par la suite au University of Toronto Art Centre dont la collection sera également investie par Hunter. En 2008, l'auteur et commissaire est invité par la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia à Montréal, Québec. Il y réalise le projet *This Is Montréal!* à partir des œuvres de la collection et en se basant sur les rapports entretenus dans son enfance avec l'idée de la Ville de Montréal.

des approches de l'artiste et du conservateur mise en lumière par des textes de ce numéro explique peut-être aussi pourquoi le musée continue d'employer la carte blanche et même, dans certains cas, à systématiser son usage grâce à des programmes sériels d'exposition ou d'artiste en résidence. Chose certaine, la carte blanche ouvre la collection à des interprétations libérées des approches disciplinaires de l'histoire de l'art.

En somme, les facteurs favorisant la mise en place et l'exercice de la carte blanche sont nombreux et divers comme ses impacts, pour l'équipe à l'interne, l'artiste et le public, ce qui mène à s'interroger sur ce qu'elle produit et suppose. Qu'en est-il de cette invitation qui se distinguerait de la commande par la grande liberté qu'elle prétend accorder ? Son intérêt premier viendrait du fait qu'elle permet au musée de « faire événement », relevant donc d'une intention préalable, mais de se faire en prétendant se décharger de la production des idées et du discours en donnant pleins pouvoirs à des individus plus ou moins informés des pratiques et des protocoles, qui entretiennent leurs propres motivations et qui ne sont pas soumis à livrer ce qui est attendu. Ce paradoxe inextricable mène à s'interroger. Véritable carte blanche, l'a-t-elle jamais été ?

Les auteurs réunis dans ce numéro thématique explorent l'essence de la carte blanche à travers ses différentes itérations. Les questions d'ordre terminologique et les distinctions de nature typologique qui ont occupé certains d'entre eux révèlent quelques-uns des mécanismes institutionnels qui sous-tendent la stratégie et ses conséquences pour les acteurs qu'elle réunit. Ce faisant, les rapports qu'ont entretenus historiquement ces acteurs sont mis en lumière, tout comme les rapports qu'ils entretiennent aujourd'hui : les artistes accédant à travers la

carte blanche à l'univers du musée et l'institution parvenant à influencer la production artistique. Dans une analytique critique, Jérôme Glicenstein pose quelques distinctions fondamentales, raffinant la compréhension que l'on peut avoir de la carte blanche et de sa véritable portée à la fois pour l'artiste et l'institution. L'auteur établit un parallèle évocateur entre la formule institutionnelle et la forme linguistique du discours rapporté, en s'appuyant sur les relations hiérarchiques existant entre les auteurs produisant différents niveaux de discours et ceux qui les reçoivent – des rapports souvent chargés d'ambivalence et de paradoxes. À l'heure où de plus en plus d'artistes sont invités à réaliser des œuvres spécifiquement pour l'institution et où d'autres réalisent toujours des interventions non autorisées, Glicenstein évoque certains des effets pervers de la carte blanche et ses limites pour l'artiste, qui doit se conformer aux paramètres qui lui sont dictés. Entre scénographie et programmation, la typologie présentée par l'auteur révèle la carte blanche comme une nouvelle forme de pratique à deux voix, une négociation qui se tient à deux et qui est bien loin de constituer une forme de pouvoir cédé à l'artiste.

Geneviève Chevalier propose une définition de la carte blanche à la lumière de l'histoire des pratiques artistiques et institutionnelles critiques. Elle dresse une typologie en trois temps qui met en relief les caractéristiques de l'approche empruntée par les artistes invités qui travaillent à partir du musée et de ses collections. La carte blanche y est présentée comme ayant le potentiel de susciter des explorations véritablement non-conventionnelles des collections. C'est en ce sens que l'auteure s'intéresse à la systématisation de la stratégie qui s'opère lorsque celle-ci se cristallise dans le cadre d'un programme d'artiste en

résidence dans les collections muséales. Pour ce faire, elle examine le cas du Musée McCord à Montréal et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto. Au McCord, les expositions qui résultent d'une carte blanche sont alimentées par des recherches au long cours dans les collections et ont parfois permis d'aborder des enjeux identitaires cruciaux, comme certaines questions liées à l'héritage et la culture des Premières Nations. À l'AGO, le programme piloté par le service de l'éducation mise sur une certaine part de risques et d'expérimentation, notamment en regard de la forme des interventions publiques qui s'y tiennent et de la nature des interactions entre l'artiste, les publics et les collections.

L'essai de Véronique La Perrière M. porte sur le sens nouveau et les effets que peut engendrer la présence de l'art contemporain dans les collections des musées de société, à travers la carte blanche aux artistes. L'auteure examine, par le biais des notions d'enchantement et d'émerveillement, les rapports entretenus aujourd'hui au temps historique ainsi qu'à la production des savoirs au sein de l'espace de nature hétérotopique que constitue le musée. Dans son texte, La Perrière M. présente le cas du Freud Museum de Londres, une maison-musée qui a, depuis les années 1990, ouvert ses collections aux artistes. L'auteure s'intéresse particulièrement au travail de recherche mené par Anne Deguelle autour de la collection méconnue de tapis orientaux du psychanalyste. L'installation qui en a résulté a permis de reconsidérer l'importance du tapis d'Orient et ses significations dans la pratique de Freud, témoignant par la même occasion de l'apport potentiel de l'artiste dans la construction de l'imaginaire du musée.

Réflexion autour de la nature de la carte blanche et de ses implications, le texte de Julie Bawin se consacre aussi à

l'étude de la stratégie lorsqu'elle se tient au musée d'histoire et de société. Deux cas de figure sont examinés par l'auteure : celui du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et de la carte blanche à l'artiste Toma Muteba Luntumbue en 2000 et celui d'une invitation lancée à l'artiste Jacques Charlier par le Musée Juif de Belgique en 2004. Dans les deux cas, les artistes ont eu à composer avec des matériaux identitaires sensibles, les collections étant respectivement liées au passé colonial belge et au génocide juif. Le récit détaillé qu'en fait l'auteure lève le voile sur les attentes parfois contradictoires des deux parties liées par l'organisation des expositions et révèle certaines limites qui sont spécifiques aux musées de société lorsqu'il est question d'art contemporain.

C'est du côté du Musée d'art de Tel Aviv que nous transporte Reesa Greenberg, dans un texte démontrant le pouvoir critique actuel d'une carte blanche qui est performée dans le contexte du conflit israélo-palestinien. Le collectif d'artistes Public Movement a imbriqué l'histoire de ce musée et l'usage de ses collections aux enjeux politiques, culturels et identitaires soulevés par la création de l'État d'Israël, dans deux performances distinctes mais complémentaires. Le texte de Greenberg considère l'usage des ressorts narratifs (l'histoire d'Israël et celle du Musée), de l'aménagement de l'espace (les lieux publics et le musée, ses espaces publics et ses accès restreints), des œuvres (intégrées ou non à la collection) et des individus (l'acteur ou le témoin, l'employé ou le visiteur, la personne subissant ou l'agent du changement) dans ces deux performances. Celles-ci font dévier le regard de la marche triomphale à l'exigence de la réparation, de la célébration au rappel, de la vision partagée à la dissidence et de la matérialité pérenne à l'activité éphémère. Il résulte de ces deux performances, au déroule-

ment soigneusement analysé, une cartographie complexe dont l'œuvre de collection devient le point de départ, et l'œuvre empruntée le point d'arrivée.

Les deux textes qui suivent interrogent la valeur d'échange de la collection qui est normalement déterminée en fonction de la psychologie primaire, du plaisir esthétique ainsi que de l'acquisition de connaissances et de prestige, selon Krzysztof Pomian²⁷, quand les objets de la collection récupèrent une valeur d'usage. Le changement de statut (de l'original à la reproduction), de fonction (d'objet de collection à icône ou à pièce de jeu) et d'emplacement (du musée à l'espace public ou domestique) de l'œuvre ou de la curiosité qu'y opèrent les artistes questionnent le musée et son rôle, au point d'amener l'un des plus grands musées, le MoMA, pourtant visionnaire et considéré comme un pionnier de la carte blanche, à annuler sa participation à un projet qu'il avait amorcé. Cet événement détermine l'étude de Marie Fraser sur les étapes de conceptualisation, de production et de réalisation de *The Modern Procession* de Francis Alÿs. L'œuvre, imaginée en réponse à une invitation du MoMA dans le cadre de la série *Projects*, devait à l'origine souligner le déménagement temporaire du musée de Manhattan à Queens, avec une procession d'œuvres de la collection incluant les incontournables du Musée d'art moderne. Mais l'emploi des œuvres, de leurs reproductions ou même de substituts, fut refusé à l'artiste, comme l'idée d'intervention illicite, pour des raisons qui sont à préciser, comme le démontre l'auteure. Finalement, le MoMA se limita à exposer en salle la documentation de la

26

27 POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI-XVIII^e siècle*, Paris: Gallimard, coll.: Bibliothèque des histoires, 1987 (1978), p. 19.

procession, dont il n'a pas assumé la responsabilité. Les possibilités offertes et les enjeux soulevés par la reproduction et le déplacement des collections sont également au cœur de l'analyse menée par Jim Drobnick et Jennifer Fisher sur un genre de cartes blanches spécifique : la création de cartes à jouer. Les trois études de cas sont un projet de cartes mémoires d'Ed Ruscha (*The Ancients Stole All Our Great Ideas*, Kuntshistorisches Museum de Vienne), de tarot du collectif De Parasiet (*Het Kunsttarot*, Museum van Bommel van Dam, Pays-Bas), et de *lotería* du collectif sorryyoufeeluncomfortable (*Lotería: Unhealthy Obsessions* dans la collection Wellcome de Londres). Ces œuvres faites pour jouer nivellent les objets reproduits, réduits aux mêmes dimensions sur support cartonné, en plus d'employer la participation et la tactilité pour questionner l'importance de la vision, ainsi que la signification de l'acquisition et la valeur d'ensemble donnée à la collection. Tandis que Ruscha adopte une approche idiosyncrasique, De Parasiet emprunte une approche intuitive propice à l'autoréflexion et la méditation et sorryyoufeeluncomfortable pose un regard critique sur le colonialisme à partir duquel une collection est créée et interprétée. Comme le révèlent les auteurs, le jeu de cartes sert ici à rebrasser les fondements du musée.

Dans les trois textes suivants, la perspective de la direction, de la conservation et de l'artiste sur la carte blanche est tour à tour livrée, par des professionnels et spécialistes qui ont développé une solide expertise dans l'exercice des formules inédites qui reconsidèrent les collections. L'entrevue accordée par Sylvain Amic, directeur des Musées de Rouen, à Johanne Lamoureux porte sur *Le temps des collections*, l'un des premiers programmes sérialisés en France développé en réponse à une mobi-

lisation croissante du personnel envers les expositions temporaires. *Le temps des collections* invite à redécouvrir les collections avec l'apport original d'une vedette (Christian Lacroix, Agnès Jaoui, etc.) et du grand public pour créer l'évènement, mais surtout pour ouvrir à de nouvelles interprétations des œuvres qui favorisent leur réappropriation. Le programme s'inscrit dans une vision du musée, dont le rôle est revu à partir de la collection, avec la volonté d'équilibrer les propositions attendues et celles qui déstabilisent davantage.

La perspective institutionnelle de Susan Earle, conservatrice de l'art européen et américain au Spencer Museum of Art at the University of Kansas, à Lawrence, témoigne pour sa part de l'intérêt du musée à tisser des liens avec certaines communautés et en premier lieu avec celle des artistes en art contemporain. Les trois cas de carte blanche recensés par Earle – celle proposée à Janet Davidson-Hues et Maria Velasco; à Ernesto Pujol; à Ann Hamilton et Cynthia Schira – révèlent la volonté du musée de se positionner comme site où l'art a lieu. À la fois atelier et vitrine, l'institution offre la possibilité aux artistes de se saisir littéralement des œuvres et des objets de la collection. Ce faisant, le musée cherche à devenir matière première pour la création d'œuvres inédites, qui s'appuient sur ce qu'il collectionne et met en valeur. En dernière analyse, l'artiste québécoise Raphaëlle de Groot livre le récit de trois projets qu'elle a elle-même réalisés, en étroite collaboration avec des musées de société et des musées d'art, entre 1998 et 2016. La méthodologie de l'artiste, qui consiste à sonder l'univers des musées, mais surtout la mémoire et l'affect rattachés aux objets que ces musées collectionnent, découle de son profond intérêt envers la qualité des gestes posés et des techniques nécessaires au travail de catégorisation

et de classification des objets patrimoniaux. Du Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu au Centre canadien d'architecture en passant par le Centre d'histoire de Montréal, ce récit de pratique met en lumière l'importance et la singularité du travail que peut effectuer un artiste à partir du matériel brut que constitue le musée, ses archives, ses collections d'objets et les témoignages de ceux qui y sont liés. Le musée activé par De Groot s'ouvre au monde, en invitant au partage d'expériences et de connaissances. De plus, il rend possible la tenue de véritables explorations et recherches de terrain autour de situations complexes. Le dernier projet considéré par l'artiste, *Le poids des objets*, est notamment une œuvre participative d'envergure s'étant déroulée sur environ sept ans, de 2009 à 2016. Cette œuvre tentaculaire a convoqué un nombre impressionnant d'individus donateurs, de musées, de centres d'exposition et de galeries d'art universitaires au Canada, et s'est aussi déroulée aux États-Unis, en Italie et au Mexique. *Le poids des objets* n'est pas à proprement parler une carte blanche – comme ne le sont pas tout à fait non plus la plupart des interventions dont nous parle De Groot. C'est souvent l'artiste qui a pris l'initiative et qui a proposé une collaboration à l'institution. Avec *Le poids des objets* et les *Rencontres au sommet* – une série d'expositions qui en ont résulté –, De Groot propose une réflexion autour de nos rapports aux objets de la vie courante, mais aussi autour des rapports que le musée entretient avec les objets qu'il collectionne. Pour la section *Carnet*, qui conclut chaque numéro de *Muséologies*, nous avons également choisi un apport qui soit consacré à la stratégie de la carte blanche. Dans le cadre d'une maîtrise en muséologie, Marilie Labonté a recensé près d'une centaine d'interventions d'artistes dans les collections muséales : des cartes blanches, mais

aussi des commandes ou des initiatives non autorisées, par exemple. L'auteure propose dans cette section une synthèse de ce travail. Les initiatives recensées sont plus particulièrement comparées, à partir de quoi l'auteure dresse une typologie qui inclut les cartes blanches à l'ensemble des interventions d'artistes faites au musée et dans les collections.

Loin d'épuiser l'intérêt pour la carte blanche, les essais rassemblés dans ce numéro évaluent tous à divers degrés la pertinence renouvelée de la stratégie institutionnelle, au-delà de son usage événementiel des collections. Bien que soucieux d'exercer une attractivité auprès des publics, certains musées ayant adopté la stratégie ont su favoriser une diversité d'approches artistiques et commissariales qui ont généré des formes expositionnelles et des œuvres significatives, tantôt poétiques, tantôt critiques et capables d'aborder des enjeux à caractère sensible et de naviguer dans des contextes culturels, politiques et sociaux complexes. Le musée, ses collections et leurs histoires constituent des sites que peuvent s'approprier, dans une certaine mesure, les artistes et les commissaires à qui l'on donne carte blanche et qui pourront user de la charge qui tient dans les galeries et les réserves. Les notions de *carte à remplir* ou de *cadre à investir* sont ainsi comparables à la stratégie de la carte blanche. Cette dernière offre un espace de liberté, mais relatif, dans lequel l'invité du musée peut manœuvrer à sa guise. L'intérieur des limites ainsi établies et négociées représenterait donc l'horizon de la carte blanche, qui le distingue de la commande.

Introduction

Mélanie Boucher and Geneviève Chevalier

The *carte blanche* institutional strategy entails giving artists, guest curators, film-makers, philosophers or specialists from a variety of backgrounds privileged access to museum collections and asking them to contemplate the artworks and objects or the museum as a whole from a fresh perspective. Initially implemented as a way to revitalize the institution's image or attract media attention, the *carte blanche* often, more modestly, serves as the opportunity to revisit the collections as well as the functions, responsibilities and tasks of museums. Indeed, this formula may be the outcome of a self-critical institutional stance and generate knowledge with respect to collections. Today, museums are again turning to this strategy, as they have done mainly since the 1980s,¹ which allows an external agent—usually an artist, as evidenced by the present issue—to develop an exhibition or create an artwork for display in the permanent exhibition rooms. Thus, in addition to having the potential to generate new meaning, *carte blanche* allows the institution to integrate new artistic, cultural and social explorations by supporting, for example, artists broadening their practice by taking on the role of archivist, curator or historian. In doing so, the museum redefines its relationship to artists, and by the same token, to the artworks and other types of objects belonging to its collection. Inspired by Duchamp, proven an astute sociologist by his actions,² and an artist-curator ahead of his time,³ artists have literally made museums the subject of their work or

34

1 The exhibition *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*, created between 1969 and 1970 by the Rhode Island School of Design Art Museum, was the first identified as 'carte blanche', and it remained a unique case for a very long time. See: CHEVALIER, Geneviève, « *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* et critique institutionnelle: les origines de la carte blanche », *Marges. Revue d'art contemporain*, vol. 3, n° 29, April 2016, p. 136-153.

2 HEINICH, Nathalie, *Faire voir: l'art à l'épreuve de ses médiations*. Paris: PUF, 2009, p. 14-15.

3 SCHNEEDE, Uwe. M. « *Exposition internationale du surréalisme Paris 1938* », in: Katharina HEGEWISCH, Bernd KLUSER (dir.), *L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris: Éditions du Regard, 1998, p. 173-187.

even their workshops since the late 1960s⁴. Moreover, the final exhibition of Harald Szeemann as Director of the Kunsthalle Bern, *When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* (1969), transformed the artistic process unfolding at the museum into an event in itself. For this curator, who envisioned the museum as a space of freedom, “[the] artist’s relationship to the museum is once again self-evident and there are already indications that, once we have purged the museum of its heinous reputation as a hallowed site, it will again become, thanks to its works, what it once was” [translation]⁵. And it is this expertise ascribed to the artist that forms the primary basis for *carte blanche*. Indeed, its origins are inextricably linked to site specific artistic practices, as well as to the unauthorized interventions of artists in museums that took place during the first phase of the institutional critique movement.⁶ At that time, artists such as Michael Asher, Daniel Buren and Hans Haacke sought to infiltrate the museum (without having been given *carte blanche*) to produce work exploring the cultural framework represented by the institution, making it the main issue informing their work. Their interventions called into question both the relationship of artistic practices to their dissemination sites and the institutional practices of the time by seeking to institutionalize the practice of critique,⁷ and they had a

4 This is exactly what Daniel Buren was prescribing to artists in the 3 following articles: BUREN, Daniel, « Fonction du musée »; « Fonction de l’atelier »; « Fonction de l’architecture: notes sur le travail par rapport aux lieux où il s’inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici », A.A. BRONSON, Peggy GALE (dir.), *Museums by Artists*, Toronto: Art Metropole, 1983, p. 57-68.

5 SZEEMANN, Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles: La lettre volée, 1996, p. 28.

6 The institutional critique is [...] a collective investigation conducted by artists as well as theoreticians on the social and institutional resolutions of artistic practices. [Translation of:

La critique institutionnelle est « [...] une investigation collective, menée par les artistes autant que par les théoriciens, sur les déterminations sociales et institutionnelles de la pratique artistique »], FALGUIÈRES, Patricia, « Préface. À plus d’un titre ». Dans O’DOHERTY, Brian, *White Cube: l’espace de la galerie et son idéologie*. Zurich: JRP|Ringier, Paris: La maison rouge, 2008, p. 16.

7 As framed by Andrea Fraser in: FRASER, Andrea, « From the Critique of Institution to an Institution of Critique ». Dans John C. WELCHMAN (dir.), *Institutional Critique and After: Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] Symposia*, Zurich: JRP|Ringier, 2006, p. 123-135.

decisive influence on the curation of contemporary art exhibitions as well as on museum practices.⁸ Beginning in the early 1990s, in the wake of the new institutionalism,⁹ an increasing number of museums adopted a more or less critical self-reflective stance,¹⁰ choosing to collaborate with various actors from the arts world on more open forms of exhibition that foreground knowledge sharing and exchange.¹¹

The *carte blanche* was also supported during this period by other changes to the museum institution. The spectacular architecture of Beaubourg, the scaling up of programming, along with large-scale temporary exhibitions attracted new publics to museums and drew them into the entertainment and events-based economy.¹² These changes altered the function of the museum and the work performed there, including that of the curator, traditionally devoted to preservation. The only task that imbued the work of curators with a degree of personalization (allowing individual style and recognition) was developing public presentations,¹³ to which they henceforth devoted more of their time and energy. The hidden side of this transformation underway within museums, which were trying to be attractive and inclusive, but which were being held up to a commercial standard and, at the same time, undergoing government divestment, was an emphasis on efficiency and

36

8 HOFFMANN, Jens, « The Curatorialization of Institutional Critique ». Dans John C. WELCHMAN, *op. cit.*, p. 323-335.

9 On the new institutionalism, see EKERBERG, Jonas, (dir.). « New Institutionalism », *Verksted*. n° 1, Oslo : Office for Contemporary Art Norway, 2003.

10 Voir MONTMANN, Nina. (dir.), *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Publishing, 2006.

11 See for example CORRIN, Lisa G. (dir.), *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson* (exhibition catalog), Baltimore : The Contemporary; New York : The New Press, 1994; MCSHINE, Kynaston, *Museum as Muse. Artists Reflect* [catalogue d'exposition]. New York : Museum of Modern Art

et H. N. Abrams, 1999; KOSUTH, Joseph, et FREEDBERG, David, *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* [catalogue d'exposition], New York : Brooklyn Museum et The New Press, 1992.

12 In his study on the spectacular museum, François Mairesse (2002) considers the expressive nature of the spectacular being essentially linked to architecture and temporary exhibitions. See MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002.

13 HEINICH, Nathalie, et Michel POLLACK, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, p. 29-49.

its corollary, an overworked staff, including the curator, to whom the *carte blanche* offered some respite. The transition from the era of museum “managers” to that of museum “shareholders,” in the terminology of Jean-Guy Tobelem,¹⁴ has prompted the search for new competencies as well as the multiplication of financial sources and partnerships. From this perspective, *carte blanche* can be seen as a form of partnership that is perfectly suited to the visible and less visible transformations the museum has been undergoing for the last 30 years. Moreover, the formula has been systematized to the degree that, today, numerous are the museums that have established *carte blanche* programs, and numerous are those that have abandoned them. These institutional changes have also promoted greater integration of living art. As Claire Bishop demonstrates in her case studies of the MoMA, the Whitney Museum and the Tate Modern, the performative shift within museums which took hold in the early 2000s finds expression in the presentation of performances and of dance in exhibition rooms (permanent exhibition rooms, especially¹⁵) and throughout the Museum.¹⁶ This is driven by the event imperative to which museums are now subject, and by the evolution of the performance discipline, an art of the *hic et nunc* that has embraced the idea of the revival in the new millennium, prompted by the wave of interest in the reenactment¹⁷ and in the living picture. Each in their own way, the reenactment and the

14 TOBELEM, Jean-Michel, *Le Nouvel âge des musées: les institutions culturelles au défi de la gestion (2e édition)*, Paris: Armand Collin, 2010 (2005).

15 We are adding the permanent exhibition rooms.

16 BISHOP, Claire, «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», *DRJ*, vol. 46, n°3, December 2014, p. 62-76.

17 A recent article written by Marie Fraser and Florence-Agathe Dubé-Moreau, published as part of the CIÉCO research group activities, considers the relationship between the reenactment and the collection: « Performer la collection: comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée », dossier « refaire », *Intermédialités*, Fall 2016- Spring 2107, DOI: 10.7202/1041088ar

***tableau vivant* of contemporary art enact meaningful reiterations of the past – including, for example, by recreating the works in collections through performances. These can generally be carried out by various performers (rather than by the artist alone), their timeframes are generally flexible and they often have no real beginning or end,¹⁸ much like dance, with which they share these characteristics well suited to presentation in museums. In brief, performance and dance have had a decisive impact on acquisition and programming practices, favouring events that showcase new museum architectures and new uses of collections. This has multiplied the modes of expression associated with the *carte blanche*. Typically, hitherto, an artist given *carte blanche* would select objects from the collection and arrange them in an original manner, sometimes including other objects or text. The performative arts have opened the museum to new aspects of time and movement, thereby renewing the attractive power of the *carte blanche*.**

38

The idea that collections were not subject to the event imperative was long upheld, owing no doubt to the media attention and discursive importance assigned to the temporary exhibition.¹⁹ Borrowing numerous and famous works, producing spectacular expographies, developing public programs, and mounting advertising campaigns for star exhibitions can indeed occupy internal staff, sometimes to the detriment of regular activities. At the same time, new museum architectures have necessitated

18 BOUCHER, Mélanie, « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et *tableau vivant* : les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pilmus », *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 77-89.

19 The great interest on temporary exhibitions is exposed in the flourishing publications on the history of exhibitions. We would like to mention for example: GREENBERG Reesa, FERGUSON Bruce W., NAIRNE Sandy, *Thinking About Exhibitions* (1996), or the two volumes *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History* de Bruce Althuser (2005, 2008).

the reinstallation of permanent collections²⁰—as virtually all expansion and renovation projects have shown. In Québec, for example, recent construction at the Montreal Museum of Fine Arts, at the Musée national des beaux-arts du Québec and at the Musée d'art de Joliette provided each with the opportunity to remount their collections. This said, institutions concerned about the development of their collections are now more and more openly expressing their interest in showcasing them, very often in a new light, and multiplying the opportunities to do so through original approaches.

Thus, the changes to museums that have pushed forward event-driven museology have had their effect on how collections are used, a subject that has become the focus of the research group Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections (CIÉCO).²¹ At least ten event-based strategies for the use of collections have been identified by this research group, including *carte blanche*, the most common and best known strategy,²² probably owing to the role played by the artist. Indeed, in most cases *carte blanche* is granted to artists for the purpose of creating new works.²³ Recent art history has therefore focused on the *carte blanche* mainly when studying artists'

20 This opposes them linguistically to the ephemeral event.

21 This dossier is a result of the CIÉCO Research and Reflection Group activities of which Geneviève Chevalier (postdoctoral fellow 2014-2016) and Mélanie Boucher co-researcher are members. The CIÉCO brings together for the first time the two institutional leaders of the art history discipline, the museum and the university. This project and partnership is led by Johanne Lamoureux, Professor of Art History at Université de Montréal. Mélanie Boucher, Associate Professor of Museology and Heritage at Université du Québec en Outaouais, and Marie Fraser, Professor of Art History at Université du Québec à Montréal are co-researchers. Three museums are also part of the project: the Montreal Museum of Fine Arts, the Musée des beaux-arts de Montréal, the Musée national des beaux-arts du Québec, and the Musée d'art de Joliette. The CIÉCO is funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

(SSHRC) – Partnership Development Grants – (2014-2018). <<http://cieco.umontreal.ca/presentation-du-projet/>>

22 This is revealed by the literature review and countless one-off projects and programs.

23 The Warhol case is a relevant example here, as the artist appropriated a proposal developed by the institution to create an exhibition as a work of art, anchored in a very distinctive and subjective approach of its own. For more than a century, the exhibition form has been considered as a medium by artists: Dada, the Surrealists and Group Material are relevant examples. And artists surely produce art when they design and create exhibitions in the *carte blanche* context. For examples, see the series *The Artist as Curator*, published by *Mousse Magazine* as well as the *Exhibitions Histories* series directed by Pablo Lafuente and published by *Afterall* magazine.

works and processes. This hypothesis was raised during a CIÉCO forum that brought together museum professionals and researchers,²⁴ who identified a significant absence of knowledge concerning the productions of artists and those of other specialists, including philosophers, journalists and others. Cases where *carte blanche* has been granted to the latter group have been given comparatively little consideration and the article proposals submitted for this issue reflect this state of affairs.

This thematic issue entitled *The Carte Blanche Approach to Collections: An Event-Driven Strategy* presents a collection of essays devoted to the definition and analysis of this strategy in several of its forms. It brings together, to our knowledge for the first time, theoretical perspectives, case studies and accounts of specific practices, so as to develop a comprehensive portrait of the various issues raised by the *carte blanche*. The authors have sought to better understand the strategy through theoretical reflections and applied research focusing primarily on *carte blanche* granted by art museums and, to a lesser extent, by history and social museums. Notably, the Western perspective adopted in this issue distinguishes the cultural and identity-based questions that the strategy is conducive to raising as well as its various possibilities and impacts, with reference to the sites (museums, geographies, societies) where projects are initiated and presented. Thus, although the *carte blanche* was popularized in the 1990s, for example in England, the United States and France,²⁵ where its use has become banal, it was adopted here later on,²⁶ and elsewhere on the globe its potential to

40

24 This question was raised by the Montreal Museum of Fine Arts Canadian and Quebecois Art (Pre-1945 period) Curator Jacques Des Rochers, 6 November 2017 at Université de Montréal.

25 And notably by larger institutions such as the National Gallery and the British Museum (UK); the MoMA and the Brooklyn Museum (USA), the Louvre and the Musée d'Orsay (France).

create events remains relatively intact. The texts gathered here demonstrate its disruptive and poetic nature as well as its educational appeal, at various times and in various locations, and propose a variety of sometimes contradictory answers to the question *why offer carte blanche*: for media attention and attendance, to combat stagnation, to address sensitive topics or simply to respond to calls for novelty. The complementarity of the artist's and the curator's approaches highlighted by the texts in this issue may also explain why museums continue to use *carte blanche* and even, in some cases, to systematize its use by programming a series of exhibitions or of artists in residence. One thing is certain, the *carte blanche* opens collections to interpretations freed from the disciplinary approaches of art history.

In brief, the factors favouring the implementation and practice of *carte blanche* are numerous and varied, as are its impacts on the internal staff, the artist and the public, which prompts questions about what it produces and presupposes. What can be said of this invitation which is distinguished from the commission by the great freedom it purports to offer? Its primary interest derives from the fact that it allows the museum to hold an “event,” arising

41

26 The work of Canadian author and curator Andrew Hunter is remarkable in that he seems to have stood on his own for a few years, drawing from permanent collections from Canadian museums and their history, private collections, local contexts and personal stories. In 1997 Hunter created the exhibition *Up North: A Northern Ontario Tragedy* at the Thomson Memorial Art Gallery in Owen Sound, Ontario. The project is drawn on the interwoven narrative of his own story and the mythic death of two prominent figures in Canadian History – painter Tom Thomson and Maple Leaf hockey player Bill Barilko whom have disappeared in Northern Ontario. Building upon common notions of identity, Hunter gathers a dozen of Thomson's sketches from the museum collection and the Hamilton Art Gallery, as well as a large number of artifacts and objects of various origins for the work, all contributing to the installation and the eponym novel that he chooses to publish at the same time. The project

is shown the following year at the MacMaster Museum of Art in Hamilton, Ontario and the Kamploos Art Gallery, British Columbia. In 2001, Hunter publishes his essay *Wandering Boy* in *BlackFlash Magazine* where he describes his writing and exhibition production activities as well as his interests in peri-urban, post-industrial and neglected spaces. Other notable productions by Hunter based on museum collections include the disturbing strangeness of *To A Watery Grave* (2006), commissioned by the Confederation Center Art Gallery, Charlottetown, PEI and subsequently presented at the University of Toronto Art Center (where Hunter also invested the collection), which draws from his family history and connections to the sea. Invited by Leonard and Bina Ellen Gallery (Concordia University, Montreal) in 2008, the author and curator realizes *This is Montreal!* a project based on the gallery's collection of artworks as well as his childhood understanding of the city of Montreal.

thus from a prior intent, but to do so while claiming to withdraw from the production of ideas and discourse by giving full power to individuals, who are more or less informed of its practices and protocols, who have their own motivations and who are not required to deliver what is expected. These inextricable paradoxes lead one to wonder: has there ever been a true *carte blanche*?

The authors included in this thematic issue explore the essence of the *carte blanche* by examining its various iterations. The terminological issues and typological distinctions examined in a number of the articles bring into view some of the institutional mechanisms underpinning the strategy and its consequences for the actors involved. In doing so, they also shed light on both the historic and current relationships between these actors: with artists gaining access to the museum universe by means of the *carte blanche* and the institution succeeding in influencing artistic production. Through his critical analysis, Jérôme Glicenstein establishes a few fundamental distinctions, refining the way the *carte blanche* can be understood and its true significance both for the artist and the institution. This author establishes an evocative parallel between the institutional formula and the linguistic form of the associated discourse, pointing to the hierarchical relationships between the authors producing various levels of discourse and those receiving them—relationships that are often rife with ambivalence and paradoxes. At a time when more and more artists are being invited to produce works specifically for the institution and others continue to carry out unauthorized interventions, Glicenstein draws attention to some of the pernicious effects of the *carte blanche* and its limitations for the artist, who must comply with a set of dictated parameters. Somewhere between scenography and programming, the *carte*

blanche, in the author's typology, appears as a new form of conjoint practice, a negotiation between two parties, which is far from constituting a transfer of power to the artist.

Geneviève Chevalier offers a definition of the *carte blanche* informed by the history of artistic and institutional critical practices. She develops a three-part typology which identifies the characteristics of the approach taken by guest artists whose work is informed by the museum context and its collections. The *carte blanche* is shown here to have the potential to generate genuinely unconventional explorations of collections. From this perspective, the author examines the systematization of the strategy that occurs when it takes the concrete form of a program establishing an artist in residence with access to the museum collections. To this end, she considers the cases of the McCord Museum in Montreal and of the Art Gallery of Ontario (AGO) in Toronto. At the McCord, exhibitions resulting from a *carte blanche* are informed by extended research on the collections and have sometimes allowed crucial identity issues to be addressed, such as those related to the culture and heritage of First Nations. At the AGO, the program piloted by the education department invites a certain amount of risk and experimentation, particularly as regards to the form that public intervention takes and the nature of the interactions between the artist, the public and the collections. The essay by Véronique La Perrière M. focuses on the new meaning and the effects engendered by the presence of contemporary art in the collections of social museums, when artists are given *carte blanche*. Drawing on the concepts of enchantment and wonder, the author examines present relationships to the historical past as well as to the production of knowledge within the heterotopian

space constituted by the museum. In her text, La Perrière M. discusses the case of the Freud Museum in London, a house museum which began opening its collections to artists in the 1990s. She focuses on the research conducted by Anne Deguelle into the psychoanalyst's little known collection of oriental carpets. The resulting installation led to a reconsideration of the importance and significance of oriental carpets in Freud's practice, testifying at the same time to the potential for the artist to contribute to the construction of the museum's virtuality.

A reflection on the nature of the *carte blanche* and its implications, the text by Julie Bawin is also devoted to a study of this strategy when used by an historical or a social museum. Two cases are examined by the author: that of the Royal Museum for Central Africa in Tervuren and the *carte blanche* given to the artist Toma Muteba Luntumbue in 2000 and that of the invitation extended to the artist Jacques Charlier in 2004 by the Jewish Museum of Belgium. In both cases, the artists had to interact with materials tied to sensitive issues of identity, the collections being related respectively to Belgium's colonial past and to the Jewish holocaust. The detailed account that the author gives lifts the veil on the sometimes contradictory expectations of the two parties involved in mounting such exhibitions and highlights some of the limitations specific to social museums when contemporary art is concerned.

With Reesa Greenberg we are transported to the Tel Aviv Museum of Art, by an essay demonstrating the critical power today of a *carte blanche* performed in the context of the Israeli-Palestinian conflict. The artists' collective Public Movement interwove the history of this museum and the use of its collections with the political, cultural

and identity issues raised by the creation of the State of Israel, through two separate but complementary performances. Greenberg's text examines the use of narrative springboards (the history of Israel and that of the museum), the arrangement of space (public space and the museum, its open and restricted areas), the artworks (integrated into the collection, or not) and individuals (actor or witness, employee or visitor, person acted upon or agent of change) in these two performances. These deflect the gaze from the triumphant march to the need for reparations, from celebration to reminder, from shared vision to dissidence and from perennial materiality to ephemeral activity. These two performances, whose execution was meticulously analyzed, resulted in a complex cartography that takes the collected work as its starting point, and the borrowed work as its endpoint. The two texts that follow examine the effect on a collection's exchange value, which according to Krzysztof Pomian, is normally determined based on the psychology of perception, aesthetic pleasure and the acquisition of knowledge and prestige,²⁷ when the objects in the collection acquire a use value. A change in status (from original to reproduction), function (from collection object to icon or playing piece) and location (from the museum to a public or domestic space) of the artwork or in the interest attached to the work by artists calls into question the museum and its role, to the point where one of the most prestigious museums, the MoMA, despite being regarded as visionary and a pioneer of the *carte blanche*, felt constrained to cancel its participation in a project it had

27 POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI-XVIII^e siècle*, Paris: Gallimard, coll.: Bibliothèque des histoires, 1987 (1978), p. 19.

initiated. This event is central to Marie Fraser's study of the conceptualization, production and implementation stages of *The Modern Procession* project of Francis Alÿs. This work, envisioned in response to an invitation from the MoMA in the context of the *Projects* series, was originally intended to mark the temporary relocation of the museum from Manhattan to Queens, with a procession of works from the collection, including some of the museum's most celebrated works. But the artist was refused the use of these works, their reproductions or even of substitutes, as elicited by the idea of the intervention, for reasons to be determined, as the author demonstrates. Ultimately, the MoMA confined itself to an indoor exhibition of the documentation surrounding the procession, for which it did not assume responsibility. The possibilities created and the issues raised by the reproduction and displacement of collections are also at the heart of the analysis conducted by Jim Drobnick and Jennifer Fisher of a specific type of *carte blanche*: the creation of playing cards. The three cases studied are a project including a set of cue cards by Ed Ruscha (*The Ancients Stole All Our Great Ideas*, Kuntshistorisches Museum in Vienna), one with tarot cards by the De Parasiet collective (*Het Kunsttarot*, Museum van Bommel van Dam, Netherlands), and the *lotería* project of the sorryyoufeeluncomfortable collective (*Lotería: Unhealthy Obsessions* in London's Wellcome Collection). These works, made to be played with, level out the objects reproduced, reducing them to the same dimensions on printed cardboard, and also use participation and tactility to call into question the importance of the perceived significance prompting each acquisition and the value ascribed to the collection as a whole. While Ruscha adopts an idiosyncratic approach, De Parasiet favours an

intuitive approach conducive to self-reflection and meditation, and sorry you feel uncomfortable casts a critical eye on the colonialism underpinning the creation and interpretation of a collection. As the authors demonstrate, card games are used here to reshuffle the museum's foundational assumptions.

In the three subsequent texts, the perspectives of the museum director, the curator and the artist regarding *carte blanche* are each in turn presented, by professionals and specialists who have developed solid expertise in the use of original formulas to reexamine collections. The interview granted by Sylvain Amic, Director of the Musées de Rouen, to Johanne Lamoureux focuses on *Le temps des collections*, one of the first serialized programs in France developed in response to growing staff involvement with temporary exhibitions. *Le temps des collections* proposes the rediscovery of collections through the unique contributions of a renowned individual (Christian Lacroix, Agnès Jaoui, etc.) and the general public who together create an event, but above all it invites new interpretations of works that lend themselves to reappropriation. The program is part of a vision of the museum, whose role is reframed with reference to the collection, while an effort is made to balance anticipated proposals and those which are more destabilizing.

The institutional perspective of Susan Earle, Curator of European and American Art at the Spencer Museum of Art at the University of Kansas in Lawrence, testifies for its part to the museum's interest in forming ties with certain communities, the first and foremost being that of contemporary artists. The three cases of *carte blanche* selected by Earle—those proposed to Janet Davidson-Hues and Maria Velasco; to Ernesto Pujol; and to Ann Hamilton and Cynthia Schira—reveal the museum's

desire to position itself as a site where art is created. At once workshop and showroom, the institution offers artists the opportunity to literally hold up works and objects from the collection. In doing so, the museum seeks to become raw material for the creation of original works, which are inspired by and highlight its collection. In the last of these analyses, the Quebec artist Raphaëlle de Groot recounts the story of three projects that she herself conducted, in close collaboration with social museums and art museums, between 1998 and 2016. The artist's methodology, which consists of *sounding* the universe of museums, and especially the memories and feelings attached to the objects that these museums collect, stems from her deep interest in the nature of the actions and techniques inherent in the work of categorizing and classifying heritage objects. Moving from the Hôtel-Dieu's Musée des Hospitalières, to the Canadian Centre for Architecture, to the Centre d'histoire de Montréal, this account of de Groot's practice highlights the significance and uniqueness of the work an artist can perform through interaction with the raw materials that constitute the museum, its archives, its collections of objects and the testimonies of those to whom they are tied. The museum, activated by de Groot, opens to the world, inviting the sharing of experiences and knowledge. Moreover, it becomes possible to embark on genuine explorations and field research involving complex situations. The last of the projects discussed by the artist, *Le poids des objets*, is a large-scale participatory work that took place over the course of approximately seven years, from 2009 to 2016. This sprawling work drew the participation of an impressive number of individual donors, museums, exhibition centres and university art galleries in Canada, and was also extended to the United States,

Italy and Mexico. *Le poids des objets* is not strictly speaking a *carte blanche*—nor do most of the interventions de Groot describes fully belong to that category. It was often the artist who took the initiative and proposed a collaboration with the institution. With *Le poids des objets* and *Rencontres au sommet*—a series of exhibitions resulting from the former—, de Groot offers reflections not only on our relationships to everyday objects, but also on the relationship of museums to the objects they collect. For the *Carnet* section which concludes each issue of *Muséologies*, we also chose a contribution devoted to the *carte blanche* strategy. Within the context of a master's degree in museology, Marilie Labonté identified close to a hundred interventions by artists in museum collections: included were not only *carte blanche* interventions, but also commissions or unauthorised initiatives, for example. The author prepared a synthesis of this work for the *Carnet* section. A detailed comparison of the initiatives identified forms the basis of the author's proposed typology, which includes *carte blanche* in the range of artists' interventions in museums and among collections. Far from exhaustively cataloguing the potential of the *carte blanche*, the texts gathered in this issue all, to varying degrees, assess the renewed relevance of this institutional strategy, beyond its event-driven use of collections. Although keen to remain attractive to the public, some museums that have adopted the strategy have succeeded in fostering a variety of artistic and curatorial approaches which have generated meaningful forms of exhibitions and works, at times poetic, at times critical, and able to address sensitive issues and to navigate in complex cultural, political and social contexts. The museum, its collections and their histories constitute sites that can to some extent be appropriated by artists and guest curators

who are given *carte blanche* and who are able to release the energy stored in the galleries and their holdings. The concepts of the *carte à remplir* [blank card] or the *cadre à investir* [empty frame] are thus comparable to the *carte blanche* strategy. The latter offers a space of (relative) freedom, within which those invited by the museum can manoeuvre as they see fit. Inside the boundaries that are established and negotiated lie the horizons of the *carte blanche*, which is thus distinguished from the commission.

Mélanie Boucher and Geneviève Chevalier