

Article deux

La carte blanche et le programme d'artiste en résidence dans les collections muséales : les cas du Musée McCord à Montréal et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto

Geneviève Chevalier

Geneviève Chevalier est artiste, commissaire indépendante et a été stagiaire postdoctorale en muséologie et patrimoines à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Ses recherches postdoctorales ont été soutenues par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Sa thèse de doctorat (2015), réalisée en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal et soutenue par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), est consacrée à la pratique du commissariat situé et à l'exposition comme dispositif de débat public. Spécialiste pour la région de Montréal de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du ministère de la Culture et des Communications, elle est également chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal depuis 2012 et à l'Université de Sherbrooke depuis 2016.

Introduction : la carte blanche aujourd'hui

Bouleversant les habituels découpages par périodes, géographies et médiums, l'art contemporain et les pratiques qui y sont associées détiennent le potentiel de renouveler les rapports qui unissent les œuvres et les autres types d'objets rassemblés au sein des collections muséales. La carte blanche, qui mise souvent sur la renommée d'un individu bénéficiant de l'attention du milieu culturel, sert en outre à accroître l'attractivité du musée, en substituant à la longue durée des collections un temps court qui est constitutif de l'évènement. Cette stratégie institutionnelle de type évènementiel s'appuie le plus souvent sur des pratiques artistiques et commissariales qui injectent une bonne dose de contemporanéité dans la présentation des collections. Par définition, le contemporain « [...] introduit dans le temps une essentielle hétérogénéité [...] une césure et une discontinuité ; et d'ailleurs, précisément par césure, par cette interpolation du présent dans l'homogénéité inerte du temps linéaire, le contemporain met en œuvre une relation particulière entre les temps [...] »¹. Le dialogue qui s'établit, à travers la carte blanche reposant sur une rupture temporelle, entre les objets collectionnés, leur histoire et notre époque, est susceptible d'engendrer de nouvelles significations. En 1994, James Putnam, alors conservateur de la collection d'art de l'Égypte antique du British Museum, avait commissarié l'exposition *Time Machine – Ancient Egypt and Contemporary Art* dans le cadre de laquelle il avait convié 12 artistes² à réaliser une œuvre en dialogue avec les objets d'art de la collection, qui seraient présentées dans la galerie dédiée à ces objets³. En ce sens, les institutions qui emploient cette stratégie le font souvent par

souci de s'inscrire elles-mêmes ainsi que leurs collections dans le temps présent, comme le soulignait alors Putnam. La carte blanche misant sur la confrontation disciplinaire, souvent prisée par les musées de société, mais aussi par les musées d'art, peut contribuer à faire briller les collections sous un jour nouveau, grâce à des approches conceptuelles issues du champ de l'art contemporain et des autres disciplines artistiques, ou encore des sciences humaines. On peut, parmi les centaines de cas existants, citer en exemple *Le Louvre invite Patrice Chéreau (Les visages et les corps)*⁴, lors de laquelle le dramaturge et cinéaste a occupé le Musée du Louvre pendant une période de trois mois, du 2 novembre 2010 au 31 janvier 2011, mettant en œuvre un projet tentaculaire, multidisciplinaire et protéiforme, comprenant un programme de danse, de théâtre, de musique, de film et d'expositions réalisées à partir des collections de plusieurs musées, dont celles du Louvre. La carte blanche capte ainsi l'attention du public – particulièrement celui de proximité, souvent peu enclin à visiter les expositions permanentes⁵ – parce qu'elle est présentée d'emblée comme une offre qui sort de l'ordinaire : il s'agit d'une exposition ou d'un projet spécial, conçu par une personnalité extérieure à l'équipe de conservation et qui devrait, par conséquent et en principe, générer quelque chose d'original.

Mon objectif est ici de proposer une réflexion en lien avec la définition de la carte blanche attribuée aux artistes, particulièrement lorsque celle-ci a lieu dans le cadre d'un programme de résidence, qui systématise la présence de ces artistes au musée. Pour ce faire, je considérerai les cas du programme d'artiste en résidence de deux importants musées canadiens dans leur

1 AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Rivages, 2008, p. 37.

2 Stephen Cox, Andy Goldsworthy, David Hiscock, Liliane Karnouk, Rita Keegan, Jiri Kolar, Igor Mitoraj, Alexander Mihaylovich, Marc Quinn, Peter Randall-Page, Martin Riches, Kate Whiteford.

3 PUTNAM James (dir.), *Time Machine – Ancien Egypt and Contemporary Art, at the British Museum*, Londres : Institute of International Visual Arts (Iniva), 1994, 62 p.

4 CHÉREAU Patrice et al., *Les visages et les corps. Patrice Chéreau au Musée du Louvre*, Paris : Skira-Louvre Éditions, 2010, 211 p.

5 LEMIEUX Ariane, « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain », *CeROArt*, no 9, 2014. <http://ceroart.revues.org/3794>. (consulté en juillet 2017).

catégorie respective: le Musée McCord à Montréal – un musée de société dont les collections composées d'objets, d'images et de documents, couvrent l'histoire du Canada, des Premiers Peuples et de Montréal⁶ – et le Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto – une institution dont les incontournables expositions permanentes rivalisent en intérêt avec d'importantes expositions temporaires en art contemporain. Amorcés en 2011, ces deux programmes, tout en étant le fruit de processus institutionnels distincts, ont chacun donné lieu à la production d'interventions artistiques critiques, permettant de repenser à la fois la nature des œuvres et des objets collectionnés ainsi que les enjeux qui leur sont attachés. À l'heure où un grand nombre de musées se tournent vers la carte blanche, alors que d'autres cessent ou ont déjà cessé de l'employer, est-ce que cette stratégie a encore le potentiel de contribuer à l'actualisation du discours institutionnel portant sur les collections? Peut-elle correspondre à autre chose qu'une « critique faite spectacle », comme se le demandait Isabelle Graw⁷? Par ailleurs, peut-on commander, en série, la production de projets significatifs, en invitant des praticiens dont l'approche peut sembler motivée par l'aspect consécraire d'une intervention au musée plutôt que par l'occasion de véritablement interroger cet espace et son imaginaire? Et que dire d'une stratégie qui devait d'abord correspondre à une manœuvre de nature événementielle et que l'on systématiser dans un programme d'artiste en résidence?

Qu'est-ce que la carte blanche aux artistes dans les collections?

La signification du terme *carte* a englobé au fil de son histoire celle de « feuille écrite, lettre, registre public, document écrit⁸ ». Pris au sens de *carton*, le terme *carte* se maintient toujours dans quelques usages, notamment dans l'expression « donner carte blanche », qui date de 1549, avec « bailler la carte blanche⁹ ». La locution désigne une page vierge à remplir, ou encore un blanc-seing, et par extension, l'autorité et le pouvoir d'agir à l'intérieur d'un cadre bien défini¹⁰. En contexte muséal, la carte blanche, lorsqu'attribuée à l'artiste, peut avoir comme synonymes l'intervention réalisée à même les collections, la scénographie d'exposition, la résidence dans les collections ou le projet d'artiste-commissaire. L'anglais privilégie d'ailleurs les expressions *museum intervention* et, dans les années 1990, *ethnographic art*, *museum fiction*, ainsi que *genre of collection art*, pour désigner tout projet d'artiste se déroulant au musée et à travers lequel un artiste joue les muséographes. Putnam parle du phénomène de l'artiste-commissaire pour désigner la pratique de l'artiste qui utilise la collection muséale comme matière première, à cheval entre le design d'exposition et l'installation¹¹. Susan M. Pearce a employé l'expression *commentaire ironique*, à la fin des années 1990, pour désigner le propos des artistes en résidence dans les musées d'anthropologie¹². Khadija Carroll La précise que des interventions telles que celles de Fred Wilson « [...] make a project of the way museum visitors understand the work on display in the collection¹³ ». Ces locutions ont en commun d'éviter de poser une distinction entre une *intervention* initiée par l'artiste, et la *carte blanche* ou même la *commande*, instiguées par le musée.

6 Le Musée McCord. *Collections et recherche*. <http://www.museum-mccord.qc.ca/fr/collections/>. (consulté en juin 2017).

7 GRAW Isabelle, « Field Work ». *Flash Art*, novembre-décembre 1990, p. 137.

8 REY Alain (dir.), « Carte ». *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 638.

9 *Ibid.*

10 Malheureusement, il ne m'a pas été possible de retrouver le tout premier usage de la locution en contexte muséal.

11 PUTNAM James, *Art and Artefact. The Museum as Medium*. Londres: Thames & Hudson, 2009, p. 132.

12 PEARCE Susan M, « Museums of Anthropology or Museums as Anthropology? ». *Anthropologica*. vol. 41, n° 1, 1999, p. 25-34.

13 CARROLL LA Khadija, « Object to Project: Artists' Interventions in Museum Collections ». Dans MARSHALL, Christopher R. (dir.). *Sculpture and the Museum*. Leeds: Henry Moore Institute et Aldershot: Ashgate, 2001, p. 223.

Privilégiant la perspective de l'artiste, Carroll La précise que l'implication des musées dans les interventions d'artistes peut prendre diverses formes, telles que l'invitation, la commande, le programme de résidence et les entreprises de réflexion critique menées autour de la question de la représentation de la diversité culturelle¹⁴. Pour l'historienne de l'art, les œuvres résultant d'interventions d'artistes au musée qui ont pour objet la muséologie en tant que concept sont bel et bien le fruit du travail des artistes et non pas des institutions¹⁵. Lisa Corrin, directrice du Mary and Leigh Block Museum of Art de la Northwestern University, fait mention du travail des artistes Barbara Bloom, Christian Boltanski, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Simon Grennan, Joseph Kosuth, Louise Lawler et de nombreux autres qui ont développé une pratique reposant sur des interventions au sein de collections muséales. Elle évoque l'importance du travail de Fred Wilson qui, avec *Mining the Museum* (1992) – projet dont elle était instigatrice –, s'est détourné du genre du *museumism*¹⁶ pour embrasser une approche susceptible de transformer l'institution et ses manières de faire¹⁷. D'ailleurs, en 1996, Corrin soulignait à quel point la pratique d'intervention en contexte muséal était répandue et institutionnalisée – et du même coup, elle disait combien l'effet de sa nouveauté tendait à s'essouffler¹⁸...

Pour Johanne Lamoureux, en 1995: « [I]a carte blanche est une appellation codée par laquelle on vous signifie la disponibilité de bien d'autres horizons que ceux des salles offertes à la présentation des travaux de l'artiste [...] Depuis trois décennies, le musée a multiplié les appels aux artistes afin qu'ils officient sa transsubstantiation en œuvre d'art¹⁹ ». La carte blanche est certainement à la fois une invitation, un projet

de collaboration et une entente qui engage l'artiste – ou le commissaire invité – à livrer un contenu original qui tire sa substance du musée tout en respectant les paramètres de la carte à remplir, et le musée ayant la responsabilité de veiller à la bonne élaboration du projet, en collaborant de sa formulation jusqu'à sa mise en œuvre et sa diffusion publique. La carte blanche suppose que la liberté de l'invité soit respectée tout en laissant à l'institution l'autorité nécessaire pour tracer les limites d'un projet et celles de sa présentation. En usant de la stratégie, le musée se positionne en tant que donneur d'ouvrage, sous-traitant le souci de générer une présentation inédite des collections tout en fournissant l'expertise du personnel de conservation, d'éducation et de coordination ainsi que des ressources financières suffisantes. Quant à l'artiste, on lui confie la responsabilité de faire naître d'un contexte régi par des conventions, une œuvre qui s'avance en terrain moins bien connu, et dont la portée est de nature subjective.

La carte blanche peut prendre diverses formes, dont la réalisation d'une nouvelle exposition pour les objets de la collection, ou présentation *par accumulation*²⁰. Cette déclinaison requiert de la part de l'artiste-commissaire (ou du commissaire invité) qu'il travaille à partir de la collection, procède à des recherches au sein des réserves et des galeries afin d'effectuer une sélection en fonction de critères de nature conceptuelle, esthétique, formelle ou thématique, pour ultimement déterminer une expo-graphie de laquelle découlera une mise en espace réalisée par le personnel de l'institution ou avec son aide. L'histoire répertoriée de ce type d'interventions remonte à la série d'expositions *Raid the Icebox*, imaginée par les collectionneurs et mécènes Jean et Dominique De

14 *Ibid.*, p. 219.

15 *Ibid.*, p. 234.

16 Corrin désigne ainsi les approches artistiques qui abordent des enjeux liés au musée et à la diversité, mais qui se déroulent dans des lieux de diffusion autres que le musée. CORRIN Lisa G, « 'Mining the Museum': Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves », dans Doro Globus (dir.), *Fred Wilson. A Critical Reader*. Londres: Ridinghouse, 2011, p. 55.

17 *Ibid.*

18 CORRIN Lisa G, « The Legacy of Daniel Robbins's *Raid the Icebox 1* ». *Rhode Island School of Design Notes*. Providence: Rhode Island School of Design, 1996, p. 54-61.

19 LAMOUREUX Johanne, *Irene F. Whittome. Bio-Fictions* [catalogue d'exposition]. Québec: Musée du Québec, 2000, p. 17.

20 GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 137.

Menil et dont la première et unique édition a été confiée à Andy Warhol en 1969²¹. Restée longtemps cas d'espèce, cette exposition a reposé sur une approche de la carte blanche qui s'est répandue à partir de la fin des années 1980, alors que l'anachronisme et la réactualisation du patrimoine gagnaient en intérêt auprès du musée et de la discipline de l'histoire de l'art²². La carte blanche menée dans les collections apparaît dès lors comme une stratégie susceptible de remettre à jour la lecture faite des collections, l'invité se sentant libre d'établir des liens inédits entre les expôts. « La subjectivité, l'exubérance, voire la folie sont autant de traits que l'on associe volontiers à la figure de l'artiste. Lui seul se révèle en définitive légitime pour assumer une méthode fondée sur une interprétation subjective et anachronique des œuvres²³ ». L'exposition *The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable*, de l'artiste Joseph Kosuth, 24^e invité du cycle d'exposition *The Brooklyn Museum's Grand Lobby Projects*, a été commissariée en 1991 par Charlotta Kotik, qui raconte avoir alors cédé ses pleins pouvoirs de commissaire, se faisant collaboratrice, facilitant la concrétisation des intentions de l'artiste. À travers la mise en œuvre d'un dialogue théorique et formel avec le temps présent d'une collection, et en faisant du processus d'investigation une œuvre en soi – ce dont témoignaient les éléments de langage présentés par l'artiste : des idées, *en tant qu'art* –, l'exposition est parvenue à soulever l'intérêt des foules de l'époque. Se jouant de la traditionnelle exposition commissariée, Kosuth, effectuant des recherches approfondies dans

les réserves, a réalisé divers regroupements thématiques²⁴, allant jusqu'à intégrer l'ensemble du musée dans son projet conceptuel, en insérant des cartels aux endroits où des tableaux avaient été retirés des salles d'exposition permanente du musée²⁵.

La carte blanche peut également reposer sur l'intrusion, opérée par l'invité, d'œuvres d'art contemporain déjà réalisées dans les salles dédiées à l'exposition des collections permanentes, de manière à contaminer celles-ci ou à les confronter. Cette approche a notamment été employée par l'artiste Franz West (1989-1990) au Kunsthistorisches Museum de Vienne. À l'occasion d'une exposition monographique qui lui était dédiée, West avait décidé de disséminer, à travers les galeries du musée – une institution qui normalement n'expose pas le travail d'artistes vivants –, ses sculptures de métal (intitulées *Couches*) sur lesquelles les visiteurs étaient invités à s'asseoir²⁶. Cette approche a été abondamment utilisée par les grandes institutions, qui l'ont souvent mixée avec une autre déclinaison de la carte blanche qui vise plutôt la création d'une œuvre inédite par un artiste invité, œuvre qui établit un rapport dialogique entre une œuvre ou un ensemble d'œuvres rattachées à la collection permanente ou encore l'institution elle-même, son histoire et ses pratiques. Selon Richard Morphet, commissaire de l'exposition *Encounters: New Art from Old* (2000) tenue à la National Gallery de Londres, « [...] [b]oth the Gallery and its immediate environs are a compelling site for fantasies by artists, or by others

74

21 Pour une réflexion sur les origines de la stratégie de la carte blanche à travers une mise en parallèle des interventions d'artistes associées à la première vague du mouvement de la Critique institutionnelle et l'examen du cas d'espèce que constitue l'exposition *Raid the Icebox I, with Andy Warhol*, voir CHEVALIER Geneviève, « *Raid the Icebox I, 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.

22 Voir notamment sur la question DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les éditions de minuit, 2000.

23 BAWIN Julie, *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 153.

24 Kosuth avait rassemblé à cette occasion des œuvres qui avaient été controversées à un moment ou un autre de leur histoire, prenant ainsi position par rapport aux tentatives de la Droite d'intervenir dans les activités de la National Endowment for the Arts (NEA). Voir KOSUTH Joseph, et FREEDBERG David, *The Play of the Unmentionable*.

An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum, New York : Brooklyn Museum et The New Press, 1992, p. xi-xv.

25 KOTIK Charlotta, « Introduction ». KOSUTH Joseph, et FREEDBERG David. *The Play of the Unmentionable*.

An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum, New York : Brooklyn Museum et The New Press, 1992, p. xii.

26 PUTNAM, *op. cit.*, p. 180.

about their works²⁷ ». Pour Morphet, le choix d'une œuvre source par chacun des artistes participants n'avait rien d'arbitraire, ceux-ci se reconnaissant en quelque sorte dans certaines des œuvres de la collection. L'exposition, en misant sur ces correspondances qui peuvent ainsi s'établir à travers les époques, confirmait la pertinence historique et actuelle des collections permanentes de l'institution: « [...] [f]or artists from Britain and throughout the world it is impossible to imagine a time when a collection as astonishing and abundant as the National Gallery's will cease to be a fundamental resource²⁸ ». Cette approche avait déjà été privilégiée par le programme *Associate Artist Scheme* de la National Gallery, un programme fondé en 1989 et toujours en activité aujourd'hui; elle avait aussi été employée par Bernard Guelton qui avait commissarié l'exposition *Vis-à-Vis* (1987), présentée au Musée des beaux-arts de Reims; également, dans le contexte de l'exposition collective *Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art* (1994-1995), commissariée par James Putnam pour le British Museum et dont nous avons parlé plus tôt; et dans une multitude d'autres programmes et expositions qui ont eu lieu depuis les années 1980 et dont le compte est impossible à tenir tant leur nombre est grand.

Systématisation de la carte blanche à travers le programme d'artiste en résidence

Si la stratégie de la carte blanche est devenue monnaie courante depuis la fin des années 1980, les années 2000 ont vu de grands musées multiplier et d'autres cesser les invitations destinées à provoquer la rencontre de l'art contemporain et des collections institutionnelles. Convoquant des commissaires indépendants, des théoriciens, des historiens, mais surtout des artistes à qui l'on donnait carte blanche, des programmes d'exposition sériels ont vu le jour afin de systématiser la réalisation d'inter-

ventions susceptibles de proposer aux visiteurs toutes sortes d'expériences de visite. Julie Bawin a d'ailleurs minutieusement repéré plusieurs de ces programmes d'exposition sériels²⁹ qui rentabilisent en quelque sorte le modèle de la carte blanche, qui n'a alors plus besoin d'être repensé dans son entier à chacune de ses itérations. Certains de ces programmes à grand déploiement ont suscité l'attention des médias et des foules par des coups d'éclat³⁰. Quant aux programmes d'artiste en résidence, en plus de normaliser l'accueil d'artistes au musée tout en tablant dans une certaine mesure sur l'attrait d'un événement signé par un artiste, ils reposent généralement sur une recherche au long cours, plus approfondie en comparaison du programme d'exposition sériel. Les contraintes imposées dans le cadre des programmes d'artiste en résidence reflètent de façon générale les objectifs du département qui les chapeaute, l'éducation et la conservation étant les entités à qui revient habituellement la gestion de ce type de programme. La résidence peut par exemple se dérouler en parallèle du volet expositionnel et miser davantage sur l'expérimentation et l'expérience proposée aux publics. En ce sens, le programme d'artiste en résidence peut contribuer au développement des pratiques artistiques, tout en dynamisant les pratiques institutionnelles desquelles il est tributaire.

La carte blanche systématisée en programme de résidence pour artistes mène à un éventail de formes d'interventions, dont quelques-unes ont été évoquées en première partie de cet essai. Bien sûr, en procédant à la systématisation de la présence de l'artiste au musée, on court le risque de perdre en spontanéité ce que l'on gagne en stabilité. Et l'un des effets de cette perte peut justement être un ternissement de l'attrait que suscite la présence devenue habituelle de l'artiste dans l'institution. Qu'à cela ne tienne, différents types de musées ont créé, au fil du temps, leur programme d'artiste

27 MORPHET Richard, « Using the Collections: A Rich Resource », *Encounters: New Art From Old*, Londres: National Gallery, 2000, p. 24.

28 *Ibid.*, p. 29.

29 BAWIN, *op. cit.*, p. 150-184.

30 On peut par exemple penser aux expositions misant sur l'intrusion d'œuvres d'art contemporain au Château de Versailles.

en résidence. Citons en exemple le Museum of Mankind, département ethnographique du British Museum, qui a présenté en 1987 *Lost Magic Kingdoms*, une exposition ayant par la suite circulé dans tout le pays et qui découlait de la première résidence de recherche d'un artiste dans ses collections. Eduardo Paolozzi avait été invité quelques années plus tôt par Malcom McLeod, conservateur du département ethnographique, à réaliser une résidence qui s'était poursuivie sur trois ans³¹. Les musées Smithsonian ont instauré en 2007 un programme de bourse de recherche pour artiste (la Smithsonian Artist Research Fellowship, ou SARF), dans le cadre duquel un artiste, sélectionné par un comité scientifique, est invité à travailler dans les colossales collections³². C'est dans ce contexte que l'artiste française Camille Henrot a réalisé l'œuvre vidéographique *Grosse Fatigue* (2012), présentée dans le cadre de l'exposition thématique *Il Palazzo Enciclopedico*, à la Biennale de Venise, en 2013. L'œuvre présente un inventaire boulimique en images et *spoken words* des collections ethnographiques et de sciences naturelles du musée, grâce à un survol des mythes fondateurs du récit de la création. En accordant ainsi aux artistes un libre accès à ses moindres plis et replis, le musée peut espérer se voir métaphorisé à travers l'œuvre d'art et le processus de création qui y mène. Parfois couplée à un programme d'expositions sériel, la résidence suppose que le musée déploie les moyens nécessaires à l'accueil d'un artiste en ses murs sur une période suffisamment longue pour que ce dernier puisse s'approprier la collection et développer une réflexion singulière. Certains de ces programmes favorisent avant toute chose l'échange et la rencontre entre l'artiste et les visiteurs, par exemple à travers la réalisation d'interventions participatives. Ces programmes qui cherchent à générer chez le public une « *active critical scrutiny* »³³ sélectionnent

des artistes qui sauront se faire d'abord animateurs, médiateurs ou performeurs. Et contrairement au conservateur qui peut difficilement passer outre les chefs-d'œuvre de sa collection, l'artiste, par son approche et son statut, détient en quelque sorte le potentiel d'insuffler une seconde vie à l'objet délaissé, notamment en lui attribuant une nouvelle charge symbolique. Les critères souvent plus subjectifs que scientifiques selon lesquels il opère sont susceptibles de donner lieu à une production de sens inédit.

Au Canada, les programmes d'artiste en résidence du Musée McCord à Montréal et celui du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO)³⁴ à Toronto ont su favoriser la production d'interventions artistiques critiques au sein des collections. Dans les deux cas, la question des pratiques institutionnelles de collectionnement ainsi que des enjeux d'ordre identitaire, culturel, social et dans une certaine mesure politique ont été abordés à travers des projets d'artistes. Régi par la direction au McCord et par le service de l'éducation à l'AGO, ces programmes, inaugurés à peu près au même moment (respectivement en 2011 pour l'AGO et en 2012 pour le McCord), comportent à la fois des différences et des similitudes qui les rendent complémentaires et permettent la comparaison. À travers son programme, chacune des deux institutions a su tisser de nouveaux liens avec le milieu de l'art contemporain et, dans le cas de l'AGO particulièrement, développer une approche sur mesure afin d'offrir aux artistes invités un contexte de recherche et de travail propice au développement d'œuvres significatives pour l'institution et ses publics.

76

31 PEARCE Susan M, « Museums of Anthropology or Museums as Anthropology? ». *Anthropologica*. vol. 41, n° 1, 1999, p. 30.

32 Smithsonian. 2017 *Smithsonian Artist Research Fellowship*. « <https://www.smithsonianof.com/fellowship-opportunities/> » (consulté en septembre 2016).

33 STEARN Miranda, « Re-making Utopia in the Museum: Artists as Curators », *Museological Review*, Museum Utopias Conference Issue. n° 17, 2013, p. 44.

34 En anglais, l'Art Gallery of Ontario (AGO).

Le programme d'artiste en résidence du Musée McCord de Montréal³⁵

Le Musée McCord qui possède d'imposantes collections historiques renfermant des dizaines de milliers d'objets s'est engagé depuis plusieurs années envers l'art contemporain³⁶. En ouvrant sa réserve aux artistes et en leur proposant de réaliser une exposition à partir des objets de sa collection, le musée occupe désormais une place parmi les institutions muséales qui soutiennent activement l'art contemporain dans la métropole. Les origines de ce programme de résidence pour artiste créé en 2011 sont d'ailleurs associées à la 12^e édition du Mois de la photo à Montréal (MPM), biennale consacrée à l'image contemporaine fondée en 1989³⁷ et désormais appelée « Momenta | Biennale de l'image³⁸ ». À cette occasion, l'historienne de l'art Anne-Marie Ninacs, alors commissaire invitée, avait approché Hélène Samson, conservatrice des archives photographiques Notman³⁹, afin de lui soumettre un projet de l'artiste torontois Luis Jacob. Bien connu pour la série de ses *Albums*, œuvres constituées d'images trouvées et d'archives

photographiques personnelles, Jacob est un artiste conceptuel dont l'approche passe par la recherche, l'appropriation et le collage⁴⁰. Le Musée McCord, partenaire de longue date du MPM, avait ouvert ses réserves à l'artiste, qui y avait mené un séjour de recherche de deux semaines, financé par le MPM. L'intérêt de Jacob avait alors été piqué par des documents faisant partie d'un lot et dont certains n'avaient pas encore été catalogués à la pièce. Ce faisant, l'équipe de conservation avait dû se pencher sur ces objets jamais encore exposés – tels que des enveloppes annotées, comprises dans une grande donation (figure 1). L'exposition *L'œil, la brèche, l'image* (2011) avait rassemblé les œuvres *Album X* (2010) et *Cabinet (Montréal)* (2011) qui présentaient des documents issus des archives Notman dans une scénographie réalisée en collaboration avec le personnel du musée (figure 2)⁴¹. Cette première intervention d'un artiste dans les réserves a certes contribué à la germination du programme qui s'est ensuite répété d'année en année.

35 L'information contenue dans cette section provient en bonne partie d'un entretien mené auprès d'Hélène Samson, conservatrice des archives photographiques Notman, au Musée McCord à Montréal, le 5 avril 2016. La décision de réaliser cet entretien avec Samson dans le cadre de cet article découle de mon intérêt envers la perspective institutionnelle entourant la mise sur pied ainsi que le déroulement de ce programme.

36 Par exemple, l'exposition permanente inaugurée au printemps 2013, *Porter son identité – La collection Premiers Peuples*, intègre tous les six mois, parmi les objets de la collection, deux nouvelles œuvres réalisées par un artiste contemporain appartenant aux Premières Nations et choisies par l'artiste Nadia Myre, elle-même algonquienne membre de la nation Kitigan Zibi Anishinabeg.

37 Le Mois de la photo à Montréal. À propos. « <http://mois-delaphoto.com/a-propos/> » (consulté en octobre 2016).

38 Depuis le printemps 2017, l'évènement porte le nom de « Momenta | Biennale de l'image » <https://www.momenta-biennale.com/#intro> (consulté en juillet 2017).

39 « Samson est conservatrice au Musée McCord depuis 2006. Elle travaille à développer et à mettre en valeur une vaste collection de photographies canadiennes comprenant les archives photographiques du studio Notman de 1856 à 1935, ainsi qu'une collection de photographies vernaculaires du XIX^e et XX^e siècle. [...] Son intérêt pour l'actualisation de la collection photographique du Musée est à l'origine du programme « Artiste en résidence », mis de l'avant à partir de 2011 grâce à l'intervention du Torontois Luis Jacob ». Musée d'art de Joliette. *Colloque Les collections sont de retour!*,

mars 2016. « http://www.museejoliette.org/wp-content/uploads/2016/03/MAJ_Noticesbiographiques_final.pdf » (consulté en mars 2016).

40 Voir JACOB Luis, *Seeing and Believing | Luis Jacob*, Londres: Black Dog Publishing, 2013, 223 p.

41 Deux ans plus tard, en 2013, à l'occasion de l'édition *Drone: l'image automatisée* du MPM, le commissaire britannique Paul Wombell a obtenu la permission de mener à son tour des recherches dans les réserves, en préparation de l'exposition satellite qui se tenait au McCord. Lors de sa visite des collections en compagnie de Samson, celle-ci lui a fait découvrir un fonds d'archives de la Ville de Montréal, comprenant une série de vues aériennes de la métropole réalisées en stéréoscopie. Fasciné par les documents, Wombell s'est alors plongé dans ces archives et a constitué l'exposition *Tramée en altitude: Mishka Henner + Photogrammétrie de Montréal* qui a rassemblé la série d'œuvres *Dutch Landscapes* (2011) de Henner, produites à partir d'images et de données en accès libre sur Internet, ainsi qu'une sélection des positifs sur verre de la collection du musée. Tout comme pour le projet de Jacob, l'équipe de conservation a dû procéder au catalogage de documents classifiés non pas à la pièce, mais sous forme de lot. Et le chef technicien a conçu un dispositif sur-mesure pour la présentation des plaques de verre issues d'un processus d'aérotriangulation et jamais exposées jusque-là. C'est donc un peu grâce à ces deux épisodes de collaboration avec le Mois de la photo que le Musée McCord a établi son expertise d'accueil d'artistes en résidence et que par le fait même, certains documents ont pu quitter l'anonymat des réserves.

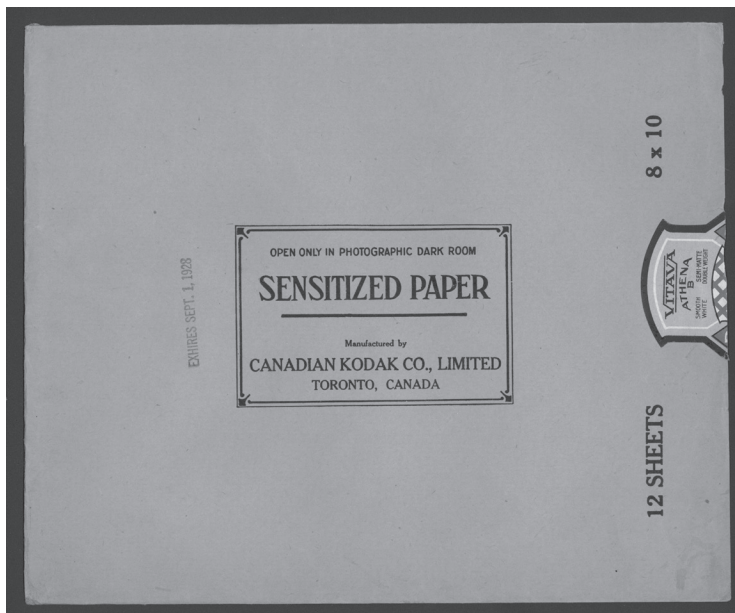


Fig.1

Pièce n° VIEW-25295E de la collection photographique du Musée McCord

© Musée McCord, 2017 [Photographe: Marilyn Aitken]

78



Fig.2

Luis Jacob, vue de l'exposition *L'œil, la brèche, l'image* (2011).

© Musée McCord, 2017 [Photographe: Marilyn Aitken]



Fig.3
Nadia Myre, vue de l'exposition *Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin*, 2016.

© Musée McCord, 2017 [Photographe: Marilyn Aitken]



Fig.4
Nadia Myre, vue de l'exposition *Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin*, 2016.

© Musée McCord, 2017 [Photographe: Marilyn Aitken]

Institué officiellement en 2012 par la directrice du musée, Suzanne Sauvage, et inauguré avec le projet d'exposition *Familles* de Marie-Claude Bouthillier en 2012, le programme d'artiste en résidence du Musée McCord a accueilli jusqu'ici dans les réserves Kent Monkman (2014), Frédéric Lavoie (2015) et Nadya Myre (2016). Si le projet de Monkman a exceptionnellement mené à une acquisition⁴², l'objectif premier du programme est de faire voir autrement les collections au public, à travers le regard neuf de l'artiste, lors d'une exposition en galerie. En acceptant la carte blanche, les artistes s'engagent à se pencher sur les objets de la collection pour créer une œuvre qui doit être exposée pendant une durée déterminée, dans la salle consacrée à cet effet, au 3^e étage du bâtiment de la rue Sherbrooke Ouest. Impossible donc jusqu'ici pour les artistes de se soustraire à ces contraintes qui constituent littéralement les prémisses de la carte blanche à remplir. Le déroulement du programme de résidence est également le même d'une édition à l'autre : en compagnie de l'un des conservateurs du musée, désigné en fonction des intérêts de l'artiste, ce dernier est invité à visiter les réserves, où lui sont montrés des objets et des documents susceptibles d'attirer son attention. Dans le cas de Monkman, artiste d'origine crie et irlandaise, comme ce dernier souhaitait poursuivre un travail amorcé en 2010 à partir de la collection des archives photographiques Notman (à l'occasion d'un précédent projet d'exposition présenté à la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia), il n'a pas senti le besoin de solliciter l'assistance d'un conservateur. De ce fait, il a plutôt mené ses recherches à distance, à partir du site Web du Musée, où l'on trouve numérisés les éléments de la collection. Dans ce cas précis, l'artiste a opéré de façon autonome, ne faisant appel à l'équipe du musée que plus tard, lorsqu'il a fallu concevoir le volet installatif du projet et déterminer de quelle façon présenter les documents d'archives et les éléments de

mobilier. Toutefois, la résidence qui s'échelonne sur une année entière est une période normalement ponctuée par les allers-retours effectués par l'artiste entre le musée et son atelier. Depuis son implantation, le programme a systématiquement convié un artiste par année dans une formule demeurée somme toute inchangée.

Le Musée McCord a entrepris, depuis de nombreuses années, un processus de consultation auprès des communautés autochtones desquelles proviennent certains des objets de ses collections. Des ententes ont été conclues dans le passé, qui ont mené à diverses formes de réappropriation des objets par les membres de ces communautés, comme l'utilisation d'objets pour fins de rituels qui se sont déroulés au musée. À travers ses activités de recherche, d'acquisition, d'interprétation et d'exposition, le musée adopte une attitude critique et ouverte devant la provenance, l'histoire et la signification des objets et par rapport à ce que ces objets disent des cultures dont ils sont issus et de celles qui les collectionnent. En invitant Nadia Myre, une artiste algonquine membre de la nation Kitigan Zibi Anishinabeg, en 2015 pour une exposition en 2016, le musée souhaitait sans doute poursuivre l'activation critique des objets de ses collections, l'approche de l'artiste étant caractérisée par un maillage étroit entre retours sur l'histoire coloniale et perspective contemporaine sur les traditions des Premières Nations. S'engageant dans une démarche de réappropriation d'un savoir artisanal, l'artiste s'est plongée dans la fabrication d'une série d'objets traditionnels, à partir d'instructions adressées au lectorat féminin de publications britanniques datant de l'époque victorienne, pour son exposition *Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin* (2016). Sans connaître la nature des objets qu'elle devait produire et ne se fiant qu'à des consignes vocales, l'artiste a construit des objets qui ont par la suite été exposés parmi des

⁴² L'œuvre *Bienvenue à l'atelier : une allégorie de la réflexion artistique et de la transformation* (2014) a été acquise par un donateur anonyme qui en a ensuite fait don à l'institution, sous la condition que l'œuvre soit exposée en permanence.

artefacts de la collection du McCord (figure 3), au sein d'une installation qui réunissait une projection vidéo montrant l'artiste en plein travail, des photographies grand format de deux objets fabriqués en 2015 par Myre et des reproductions à grande échelle de pages de magazines féminins victoriens appartenant à la collection du musée (figure 4). De ce rapprochement d'objets authentiques et d'objets jusqu'à un certain point dénaturés afin d'entretenir le mythe d'un monde conquis, exotique et lointain, émerge un récit complexe qui évoque autant l'histoire de la colonisation que celle du processus de décolonisation mené à partir d'un savoir qui réside au sein même des objets et de leur fabrication.

Le programme éducatif d'artiste en résidence du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto⁴³

Le programme de résidence de l'AGO a été créé en 2009 et inauguré en 2011 par la directrice générale de l'éducation et de la programmation publique de l'époque, Kelly McKinley. Cette dernière s'était alors inspirée de programmes d'artiste en résidence tels que le *Artists Experiment* du MoMA, mais surtout le programme *Artist-in-residence* du Walker Art Centre, à Minneapolis, réputé pour son engagement citoyen. En effet, l'initiative de l'AGO vise depuis ses débuts à transformer l'institution grâce à l'apprentissage informel, en tissant de nouveaux liens avec les publics du musée ainsi qu'avec ses communautés avoisinantes et particulièrement celle formée des artistes de Toronto. Ces derniers sont d'ailleurs nombreux à avoir participé au programme depuis 2011 – près d'une vingtaine d'artistes, au rythme de quatre par année, au cours d'un séjour de huit semaines. L'objectif premier

consiste à investir le musée, ses collections, ses protocoles et procédés en tant que sites pour l'exploration, la recherche, la réflexion, en collaboration avec le personnel de l'institution, sans que la production d'une œuvre soit prescrite. L'AGO qui s'est donné comme mission de soutenir la création contemporaine privilégiée à travers son programme de résidence des pratiques innovantes qui, sans être exclusivement orientées vers le champ social, sont par essence critiques et mettent en doute les choses dans une optique d'interaction avec les publics. Paola Poletto, chef de la formation pour adultes et des programmes de résidence, précise qu'au fil des ans, diverses avenues ont été explorées pour soutenir et encadrer la recherche et les activations, afin que les manières de faire de l'institution soient véritablement ébranlées. Le bon déroulement du programme repose également sur la collaboration avec le département de conservation, ainsi que sur l'ensemble des composantes de l'institution, qui peuvent toutes être convoquées par l'entremise des interventions d'artistes.

Caractérisée par la grande liberté d'action qu'elle accorde à ses invités, l'initiative mise d'abord sur la présence de l'artiste au musée comme un événement en soi. Une programmation publique se constitue autour de l'individu amené à présenter son travail dans un contexte de performance, de conférence, d'atelier scolaire ou de présentation dans l'espace du Weston Family Learning Centre, avec sa galerie communautaire et l'atelier Anne Lind. L'artiste qui occupe cet atelier, un espace vitré devant lequel circulent en grand nombre visiteurs et membres du personnel, devient l'acteur clé d'un processus qui s'enclenche systématiquement, bien avant son arrivée : le personnel du musée effectue d'abord un travail en amont, en fonction des intentions de

⁴³ L'information contenue dans cette section provient en bonne partie d'un entretien mené auprès de Paola Poletto, chef de la formation pour adultes et des programmes de résidence de l'Art Gallery of Ontario, réalisé le 22 avril 2016. Comme ce fut le cas pour le Musée McCord, mon intérêt s'est concentré essentiellement sur la perspective institutionnelle entourant la mise sur pied ainsi que le déroulement du programme de résidence.

⁴⁴ Un comité de sélection consultatif existe et est composé d'employés rattachés aux départements de la conservation et des programmes publics. Le comité émet des idées et des suggestions. De plus, Poletto est en constante conversation avec des artistes qui l'approchent directement. Elle précise d'ailleurs que la sélection est un processus collégial.

recherche formulées par l'artiste lors des étapes de sélection et d'invitation⁴⁴. Les premières semaines du séjour de résidence sont consacrées à la découverte de l'institution ; une proposition est ensuite déposée par l'artiste et viennent alors les discussions, échanges et négociations entre les deux parties qui cherchent à trouver un terrain d'entente afin que le projet puisse se concrétiser. Ces discussions portent souvent sur des notions liées à la conservation des objets, qui requièrent des soins particuliers, ou encore à l'organisation et à la nature d'événements publics.

Les retombées du programme étant orientées vers la médiation et la participation des publics, il s'agit donc moins d'un usage événementiel des collections que d'une sorte de laboratoire évoluant en parallèle du volet expositionnel du musée. L'institution privilégie en ce sens le travail d'artistes dont les intérêts de recherche coïncident avec les idées qui émergent de sa programmation, créant de véritables rencontres et points de contact entre l'artiste, les expositions et les œuvres et objets de la collection : « When it is really lovely, it is when there is that impulse and it is followed through and we get to a place where all these things happened. And they have happened in so many different ways⁴⁵ ». L'approche est sans conteste risquée d'un point de vue muséographique, mais c'est précisément ce qui semble stimuler Poletto et son équipe qui tiennent à relever les défis proposés par leurs invités. Diane Borsato, une artiste torontoise qui privilégie la performance, l'installation et la vidéo, a organisé tout au long de son séjour de résidence une série d'interventions dont certaines étaient centrées sur les objets de la collection⁴⁶. Lors de son passage qui s'est déroulé du 3 septembre au 8 novembre 2013, l'artiste, également apicul-

trice, a réalisé la performance *Your Temper, My Weather*, qui reposait sur la présence de 100 apiculteurs issus de la grande région métropolitaine dans le Walker Court du musée pour une séance de méditation. Dans le contexte de l'œuvre *Tea Service (Conservators will wash the dishes)*, l'artiste est aussi parvenue à servir le thé à un petit groupe d'employés du musée triés sur le volet, en utilisant un service à thé de la collection Grange⁴⁷ composé de six tasses et soucoupes de porcelaine anglaise (vers 1830) (figure 5). L'exploit a requis la tenue de plusieurs réunions entre les membres du personnel de conservation du musée, la demande ébranlant les principes mêmes sur lesquels reposent les activités de conservation :

Long before we could even approve the tea project, a group consisting of the artist, the registrar, the historical site coordinator of the Grange, the deputy director of collections, the manager of Conservation and the manager of Artist-in-Residence program met in the library of the Grange to chat about the project potential. Is an imaginary line crossed when an object transitions from an everyday practical object to a museum artifact? What does it mean to take an object back across that line, to have it become a practical object again, even for a short time? The group's thoughts ranged from strong discomfort bordering on refusal to a very measured approval based on research, history and application of certain conditions⁴⁸.

Borsato, sommelière du thé, a certainement mis à l'épreuve les conservateurs qui ont finalement accepté de réactiver la valeur d'usage des objets, aux dépens du sémiophore qu'est devenue la tasse de thé (figures 6 et 7)⁴⁹. Et l'expérience a été de ce fait un moment d'exception, créant un événement dans la vie des collections.

45 POLETTI Paola, Entretien, Art Gallery of Ontario, 22 avril 2016.

46 Art Gallery of Ontario, *Scotiabank Nuit Blanche 2013 at the AGO*. « <http://artmatters.ca> » (consulté en octobre 2016).

47 Construite en 1871, la maison Grange a été le tout premier lieu occupé par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, lorsque le bâtiment a été légué au Musée d'art de Toronto en 1911. RIEGER Jennifer, Art Gallery of Ontario, *The Grange*. « <https://www.ago.net/collection-x-the-grange> » (consulté en octobre 2016).

48 *Ibid.*

49 POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise, XVI^e - XIII^e siècles*. Paris : Gallimard, 1987.



Fig.5

L'une des six tasses d'un service à thé (Angleterre, vers 1822-1830), de la collection Grange de l'Art Gallery of Ontario, utilisées dans le cadre de l'œuvre *Tea Service (Conservators will wash the dishes)* de Diane Borsato.

© Art Gallery of Ontario, 2017 [photographe : Craig Boyko]



Fig.6

Diane Borsato, *Tea Service (Conservators will wash the dishes)*, 2013.

L'une des nombreuses réunions entourant la réalisation du projet et lors desquelles fut décidé si les tasses pouvaient être utilisées et de quelle façon.

© Art Gallery of Ontario, 2017 [photographe : Craig Boyko]

84



Fig.7

Diane Borsato, *Tea Service (Conservators will wash the dishes)*, 2013.

Diane Borsato (à gauche) et le groupe.

© Art Gallery of Ontario, 2017 [photographe : Craig Boyko]

Le volet public du programme a revêtu jusqu'ici les formes de la performance et de la causerie d'artiste, de la table ronde, du souper gastronomique, ou de la soirée de jeu vidéo, en passant par la clinique de yoga. Intégrant le populaire événement *Nuit Blanche Toronto*, le programme a pu compter tantôt plusieurs milliers de participants ou tantôt en regrouper seulement quelques-uns. Parmi les artistes ayant participé, Paul Butler, originaire de Winnipeg, a inauguré le programme en 2011 et son passage a laissé en héritage la pratique du yoga, qui a toujours cours au musée. Sara Angelucci dont la pratique englobe la photographie, la vidéo, le son et les archives, a installé certaines de ses œuvres de la série *Aviary* – des portraits de personnages hybrides, à mi-chemin entre l'oiseau et l'homme –, dans les galeries consacrées à la collection permanente canadienne, à l'occasion du 100^e anniversaire de la disparition de la tourte voyageuse (figure 8). L'artiste, en consultation avec le personnel du musée, a également organisé une série d'événements dont une performance sonore, *A Mourning Chorus*, présentée dans le Walker Court et à laquelle ont pris part huit chanteuses d'opéra, revêtues de costumes créés par l'artiste, dont les voix se mélangeant les unes aux autres imitaient le chant d'espèces d'oiseaux en voie d'extinction (figure 9). Angelucci a également conçu, en collaboration avec le chef du restaurant du musée, Jeff Dueck, un pâté « sans viande de tourte voyageuse », servi lors d'un souper trois services au restaurant Frank et pour lequel l'artiste a fabriqué en série une serviette de table que les convives ont pu rapporter chez eux. Ces événements et interventions ont en commun de convoquer à la fois visiteurs et membres du personnel autour de questions qui concernent l'institution ainsi que de grands enjeux environnementaux, dont celui de la disparition des espèces et de la perte de la biodiversité qui en résulte.

L'entente sur laquelle s'appuie le programme d'artiste en résidence de l'AGO repose sur une prise en charge des artistes par l'institution qui leur verse un cachet, couvre les frais de production des projets et leur offre un atelier et un accès quasi illimité aux espaces sécurisés du musée. L'institution met également à la dispo-

sition des artistes l'ensemble de ses ressources techniques, telles que celles de son département des médias, grâce auquel de nombreux artistes ont pu réaliser des œuvres vidéographiques par le passé. De plus, l'artiste qui s'intéresse à l'une ou l'autre des collections du musée pourra travailler en collaboration avec le personnel de conservation qui lui est rattaché. Selon Poletto, ces artistes dont les projets s'appuient sur les collections manifestent souvent un intérêt envers la façon même dont le musée collectionne et les types d'objets qui se retrouvent – et qui ne se retrouvent pas – dans les réserves. D'autres cherchent plutôt à trouver leur place au sein des œuvres collectionnées en entrant en dialogue avec les objets, ou encore en réfléchissant à certains des enjeux ou des thèmes soulevés par ces œuvres et artefacts.

Par-delà l'évènementiel: la résidence d'artiste dans les collections muséales

Dans le contexte d'une offre culturelle en plein essor, les musées rivalisent d'ingéniosité et d'innovation pour demeurer visibles aux yeux des visiteurs potentiels. La collection y devient le site où sont menés recherches, réflexions théoriques et pratiques, réaménagements et redéploiements et où peuvent se tisser de nouveaux rapports avec notre époque et ses grands enjeux. L'abandon par plusieurs musées de l'accrochage chronologique est un exemple probant de la transformation des usages que font désormais ces musées de leurs collections. Avec le programme d'artiste en résidence, non seulement le musée cherche-t-il à gonfler le nombre de ses visiteurs et à interpeller ses publics locaux, mais il souhaite aussi activer *autrement* les œuvres et les objets de sa collection. Tout en comportant une certaine part de risques, le programme de résidence garantit que *quelque chose se passe* au musée qui devient par le fait même plus attrayant aux yeux d'un public désormais alimenté continuellement par le fil d'actualité des réseaux sociaux. À travers la résidence – et comme en témoignent les deux cas à l'étude du Musée McCord et de l'AGO – la vision singulière de l'artiste est favorisée, mais parfois aussi son approche critique et expérimentale. Ce contexte de travail

constitue une sorte de temps d'arrêt pour l'invité à qui l'on permet de mener une investigation sérieuse du musée et de ses collections – ce qui n'est pas en soi un gage de réussite, mais qui contribue certainement à en accroître les chances. À défaut de posséder des connaissances équivalentes à celles du personnel de conservation ou de médiation, les artistes ont cette capacité de : « [...] renouveler le style des présentations, utiliser plus facilement l'humour, la dérision et le second degré, ajouter une touche de poésie, bousculer les habitudes des scientifiques, redynamiser l'institution et, pour toutes ces raisons, toucher un public plus diversifié⁵⁰ ». Mais plus encore, l'artiste qui se veut véritablement contemporain, au sens entendu par Agamben, adopte une attitude intellectuelle privilégiant un *certain déphasage* ou *disconvenance* par rapport à son temps⁵¹. Ainsi, appelé à se plonger dans les collections, il pourra, à travers le langage plastique, faire naître un nouveau savoir, potentiellement distinct de celui proposé par l'institution.

À l'AGO, des projets d'artistes ont soulevé la question cruciale de la perte de la biodiversité causée par l'activité humaine : Sara Angelucci s'est intéressée à l'extinction passée et présente de certaines espèces d'oiseaux alors que Diane Borsato a évoqué le sort réservé aux abeilles et l'importance de l'espèce. Le travail conceptuel de certains artistes a également alimenté la réflexion entourant les mécanismes qui régissent les pratiques muséales. Une performance de Borsato a transformé, l'instant d'une séance de dégustation de thé, l'usage même qui est normalement réservé aux objets muséaux. En systématisant la présence des artistes *intramuros*, le personnel des institutions confirme l'importance de ce type de collaboration qui lui fait courir la chance d'être étonné par ce qu'il côtoie au jour le jour, tout en contribuant de façon concrète à la vitalité des pratiques en art contemporain qui jouent ainsi un rôle actif au musée.

86

Les collaborations qui ont eu lieu jusqu'ici à l'AGO et au Musée McCord permettent de croire que la stratégie de la carte blanche peut bénéficier au champ de l'art contemporain, qui fait ainsi du musée à la fois son terrain de jeu et son objet d'étude, tout comme elle peut profiter au musée, qui se donne de nouveaux moyens pour faire émerger des connaissances autour de ses collections permanentes⁵² et de leurs usages. Au Canada, certains enjeux d'ordre identitaire, par exemple en lien avec le patrimoine des Premières Nations, ont été examinés de manière critique par le biais d'expositions bien accueillies du grand public. Des artistes des Premiers Peuples, tels que Nadia Myre et Kent Monkman au Musée McCord, ont présenté des œuvres qui abordent en toute légitimité l'histoire coloniale à partir des col-

50 DROUGUET Noémie, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe ». *CeROArt*, n° 1, 2007, « <http://ceroart.revues.org/358> » (consulté en mai 2016).

51 AGAMBEN, *op. cit.*, p. 9.

52 Citons en exemple le musée Van Abbe d'Eindhoven aux Pays-Bas dont la série d'expositions et d'événements conceptuels en quatre volets réunis sous le titre de *Play Van Abbe* (2009-2011) a permis d'explorer et de remixer la collection permanente de façon originale, tout comme l'exposition *The Collection Now* (2013-2017), qui revêt la forme d'un véritable programme d'exposition et d'intervention.



Fig. 8
Sara Angelucci, vue de l'exposition *Aviary*, 2014
© Art Gallery of Ontario, 2017



Fig. 9
Sara Angelucci, *A Mourning Chorus*, 2014
© Art Gallery of Ontario, 2017 [photographe: Jennifer Rowson]

***Carte blanche* and artist residencies among museum collections: the cases of the McCord Museum in Montreal and the Art Gallery of Ontario (AGO) in Toronto**

The institutional strategy of allowing *carte blanche* access to collections, which relies on the reputation of an individual who has gained recognition in the cultural community, generally enhances the attractiveness of museums by substituting the long timeframe associated with collections for the short timeframe constitutive of an event. This essay offers a reflection on the definition of the *carte blanche* given to artists, and proposes the principal contours of a three-part typology, whose main *foci* are the exhibition program developed by the artist-curator, whose approach is often characterized by accumulation; the intrusion of pre-existing works from permanent collections and finally the production of new works in dialogue with the context of the museum and its collections.

In her essay, the author examines the residency program, which systematizes the presence of artists in the museum. To this end, the artist residency programs of two Canadian museums, renowned in their respective categories, have been considered: the McCord Museum in Montreal—a social museum whose collections composed of objects, images and documents, cover the history of Canada, of First Nations and of Montreal—and the Art Gallery of Ontario in Toronto—an institution whose exceptional permanent exhibitions rival in interest that of important temporary exhibitions of contemporary art. Initiated in 2011, these two programs, although the outcome of distinct institutional processes, have each given rise to the production of critical artistic interventions, enabling a re-examination both of the nature of the works and objects collected and of the issues attached to them.

At a time when countless museums rely on the *carte blanche* strategy, and numerous others have ended its use, this formula still seems to hold the potential to revitalize the institutional discourse surrounding collections. Unpossessed of the same knowledge base as the museum preservation personnel, artists can trace original routes through the maze of collections and generate an entirely new symbolic meaning for the objects. Although institutions may have contributed to the trivialization of the *carte blanche* strategy, using it to satisfy their thirst for media attention for the duration of an event, some of them have been able to preserve its experimental character, owing in particular to the quality of the dialogue they engage in with artists as well as to the amount of risk they are willing to incur. The collaborations that have so far taken place at the AGO and at the McCord Museum lend credence to the view that the *carte blanche* strategy can benefit the field of contemporary art, for which the museum becomes both a playground and an object of study, just as it can benefit the museum, which gains new ways to generate knowledge related to its permanent collections and their uses. In systematizing the presence of artists intramuros, the institutional personnel confirms the importance of this type of collaboration, which affords them the opportunity to be surprised by what they encounter on a day-

to-day basis, while contributing in a concrete manner to the vitality of contemporary art practices, which thus play an active role within the museum.